Arta și viața socială

A. EGOROV

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ

Din partea autorului

Problema locului artei în viața socială este una din problemele fundamentale ale esteticii. Aici se încrucișează toate sau aproape toate problemele științei esteticii. Și acest lucru este limpede de înțeles. Arta este un fenomen social, legat de viață prin firele cele mai variate. Fiind un element specific al culturii spirituale, arta participă activ la practica socială. Ea dezvoltă mintea și simțirea oamenilor, satisface cerințele lor estetice și gustul artistic. În societatea împărțită în clase, ea slujește, prin mijloacele sale specifice, sarcinilor luptei de clasă.

Putem spune cu certitudine că în toate timpurile și la toate popoarele, arta, care exprimă trebuințele arzătoare ale dezvoltării sociale, a fost întotdeauna un însemnat factor de progres. Dar, mai ales în epoca noastră, cînd a apărut și se dezvoltă sistemul mondial al socialismului, rolul estetico-ideologic, inspirator și organizator al artei socialiste este, desigur, deosebit de mare. Avînd la bază cea mai înaintată ideologie, ideologia marxist-leninistă, arta socialistă, punînd stăpînire pe conștiința maselor de milioane de oameni ai muncii, devine o puternică forță a mersului înainte al societății la care în trecut nici nu putea visa cineva. În condițiile actuale, metoda realismului socialist nu reprezintă numai un bun al oamenilor de artă din U.R.S.S. și din țările de democrație populară, ci și al celor mai progresiști maeștri ai culturii artistice, care și-au legat soarta de clasa înaintată a contemporaneității — proletariatul revoluționar —, de interesele fundamentale, vitale ale maselor largi populare. Experiența artei socialiste necesită o studiere și o generalizare adîncă. Totodată, este indiscutabil și un alt fapt: în ultima vreme, dușmanii furibunzi ai socialismului și-au întărit atacurile împotriva esteticii marxist-leniniste, împotriva realismului socialist. Și, pentru ca — în ciocnirile ideologice de pe frontul estetic — dușmanul să fie lovit cu mai mult succes, este necesară o rezolvare pozitivă a numeroaselor probleme

care dezvăluie locul și rolul artei în viața socială, ținînd seama de experiența actuală.

Iată de ce problema legăturii dintre artă și viața socială capătă în prezent o semnificație atît de mare. Este tot atît de evident însă că această problemă ascunde mari dificultăți. Și nu numai pentru că are un cadru foarte larg, ci și pentru că însăși viața nu stă pe loc, ea merge neîncetat înainte, ridicînd mereu probleme noi, atît în fața artei, cît și în fața științei esteticii, care este chemată să generalizeze și să analizeze experiența practicii artistice în legătura ei indisolubilă cu viața, să contribuie la dezvoltarea continuă și a vieții, și a artei.

Lucrarea de față a fost dictată de cerințele care au apărut în ultimii ani în știința esteticii noastre, sub influența vieții. Așa se explică și faptul că, lucrînd la această carte, autorul a socotit necesar să publice extrase din ea în revistele „Kommunist", „Voprosî filosofii" etc. Iar legătura directă cu „momentul actual" s-a imprimat și cărții. Trebuie să spunem că ea a ajutat mult atît la stabilirea problemelor fundamentale abordate în lucrare, cît și la modul de a le rezolva.

De altfel, trebuie să remarcăm că nu numai viața, dar într-o anumită măsură și cărțile noi de estetică, apărute în ultimii ani, ca și discuțiile și dezbaterile creatoare la care a participat autorul au servit ca sprijin și ajutor la elaborarea lucrării.

În ultima vreme, în sectorul estetic al frontului nostru ideologic se remarcă o anumită înviorare. Ca rezultat al muncii colective a filozofilor, criticilor literari și de artă, multe probleme estetice au devenit acum mult mai clare. Totuși, în știința esteticii mai există încă multe probleme nestudiate, multe chestiuni neelucidate. În afară de aceasta, în ultimii ani au ieșit la lumină și unele tendințe greșite, dintre care sînt deosebit de periculoase, după părerea noastră, încercările de a da uitării natura socială a artei. Datorită unei înțelegeri greșite a specificului artei, s-a manifestat tendința periculoasă de a rupe studierea ei de legile generale ale cunoașterii și dezvoltării sociale, precum și subiectivismul în tratarea unor probleme ale esteticii.

Toate acestea determină necesitatea imperioasă de a analiza natura socială a artei și de a explica, pe această bază, specificul creației artistice în legătură indisolubilă cu practica socială, cu sarcinile dezvoltării artei realismului socialist. Autorul își dă perfect de bine seama că reflectarea tuturor laturilor și aspectelor interdependenței dintre artă și viață

este o sarcină care depășește puterile unui singur om. Ea poate fi rezolvată numai prin eforturi colective și aceasta numai în procesul dezvoltării progresive a vieții, artei și științei esteticii. Dar aici, ca pretutindeni, mișcarea către adevărul absolut este posibilă numai prin adevăruri relative. Pornind de la această idee, autorul a presupus că orice sporire — cît de neînsemnată — a cunoștințelor nu va fi lipsită de folos. De aceea și-a asumat el sarcina de a scrie această lucrare, și va fi, desigur, pe deplin satisfăcut dacă a reușit, într-o măsură oarecare, să-și atingă scopul.

I *Locul și rolul artei în viața socială*

„Modul de producție al vieții materiale condiționează în genere procesul vieții sociale, politice și spirituale. Nu conștiința oamenilor le determină existența, ci, dimpotrivă, existența lor socială le determină conștiința".

Karl Marx **(Contribuții la critica economiei politice)**

Marxism-leninismul a luat artei aureola plină de mister care o învăluia, arătînd că — în dezvoltarea sa — ea este determinată, în ultimă instanță, de condițiile materiale ale vieții sociale. Prin aceasta, prăpastia care despărțea arta de alte fenomene sociale a dispărut. A devenit limpede că arta nu conține nimic mistic. Ea este indisolubil legată de orînduirea economică a societății, de politică, morală și, reflectînd viața, o influențează în mod activ, stă în slujba societății prin ideile sale. În același timp, arta posedă particularități care o deosebesc de alte fenomene sociale. Este deosebit de important să cunoaștem aceste particularități, atît pentru a înțelege în mod just rolul specific al artei în viața socială, cît și pentru a explica natura ei, esența ei socială.

Ce reprezintă, așadar, arta?

În lucrările filozofilor, criticilor literari și de artă a devenit de la sine înțeleasă considerarea exclusivă a acesteia ca formă a conștiinței sociale. Or, această definiție — justă în fond — este insuficientă și de aceea nu este destul de precisă. Dar nu este un secret că orice om poate avea anumite *concepții artistice, adică reprezentări cu privire la frumos, la sublim, la ceea ce corespunde noțiunilor sale de frumos și la ceea ce, dimpotrivă, le contrazice.* Dar aceasta nu înseamnă că el creează artă. Pentru ce? Pentru că nu orice om care are anumite păreri despre artă posedă măiestria, priceperea de a oglindi viața într-o formă artistică vie, priceperea de a transforma concepția sa artistică în imagini artistice închegate, menite să devină obiectul percepției senzoriale nemijlocite a spectatorului, cititorului sau auditorului.

De la ideea care s-a născut în conștiința artistului și pînă la întruchiparea ei într-o operă concretă de artă este o distanță destul de mare. „Cu cît este mai vie inspirația — spunea L. N. Tolstoi — cu atît mai minuțioasă trebuie să fie munca pentru a o exprima"[1]. De aceeași părere au fost și alți eminenți oameni de artă. Vorbind despre creația lor, ei subliniau cu toții că o operă de artă valoroasă se realizează cu multă muncă.

Chinurile creației! Această expresie înaripată redă, într-un mod destul de reușit, încordarea imensă și intensitatea muncii de creație a artistului — setea de a cunoaște realitatea, studierea ei perseverentă, înțelegerea ei, căutarea celor mai perfecte procedee de exprimare a conținutului vieții. A cunoaște și exprima — iată în ce constă esența. Conținutul de idei al unei opere de artă, dacă nu ar fi fixat prin mijloace materiale, ar fi inaccesibil percepției oamenilor, nu ar putea sluji societății. În operele de artă, conținutul se exprimă întotdeauna prin mijloace materiale, iar procesul de creație se săvîrșește pe baza unui material precis. Iată de ce arta nu este un simplu fapt de conștiință, o simplă totalitate de idei și concepții; ea este reprezentată de valori culturale determinate care, avînd o formă materială, stau în slujba multor generații pe o perioadă îndelungată de timp. Și tocmai datorită faptului că operele de artă nu există numai în conștiința oamenilor, ci sub forma unor valori culturale determinate, putem trage o concluzie: *arta este un element specific al culturii spirituale.*

Totuși, această definiție nu dă un răspuns la întrebarea: ce este arta? Ea arată numai calea, direcția care duce la rezolvarea ei. Pentru a explica esența artei, trebuie să arătăm locul ei, să descoperim trăsăturile ei generale și specifice în seria celorlalte fenomene sociale.

CULTURA ȘI ARTA

Încercările de tot felul de a privi arta numai ca o formă a conștiinței sociale sînt unilaterale și uneori chiar greșite. Este suficient să spunem că, la vremea lor, proletcultiștii au avut o atitudine nihilistă față de cultura anterioară, mai ales datorită faptului că ei o dizolvau în ideologie, o reduceau la concepție despre lume. Ei judecau astfel: întrucît ideologia dominantă anterioară nu a fost proletară, ci exploatatoare, „la o parte cu întreaga cultură anterioară". V. I. Lenin criticînd orientările proletcultului, s-a ridicat în modul cel mai hotărît împotriva reducerii culturii la ideologie, la conștiință. În notele pe marginea articolului lui Pletnev, Lenin a ironizat teza lui după care problemele ideologiei ar fi mai largi decît problemele culturii. Pletnev și alți proletcultiști nu au înțeles că cultura nu este epuizată de ideologie, de cunoștințe, că în afară de aceasta cultura conține aplicarea practică a cunoștințelor la viață.

Desigur, bazele ideologice ale culturii au o însemnătate imensă. Este însă indiscutabil că artistul, savantul sau muncitorul-inovator își vor aduce contribuția valoroasă în cultură numai atunci cînd vor ști să-și realizeze în practică ideile, creînd anumite valori sociale.

Indiscutabil este și faptul că știința de carte, instrucțiunea, tehnica, deprinderile de producție sînt și ele elemente ale culturii. Dar le putem considera, oare, ca făcînd parte din ideologie? Desigur că nu.

Cultura este un fenomen social complex sau, mai exact, un complex de fenomene social-istorice, care au ceva comun prin origine, natură socială și funcții.

În ce constă, dar, generalul care ne dă temeiul de a grupa diferite fenomene în noțiunea de cultură?

Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să abordăm rezolvarea ei din punct de vedere istoric și să arătăm cum se manifestă cultura în mod concret, cum apare ea.

Cînd vorbim despre cultură, avem în vedere, în primul rînd, cunoștințele acumulate de omenire în procesul muncii și al dezvoltării sociale, cunoștințe care îl ajută pe om să trăiască, să muncească, să se ocupe de producția materială. Prin urmare, cultura cuprinde atît știința, cît și tehnica, deoarece fără ele nu este posibilă producția actuală — baza întregii dezvoltări sociale, a întregii vieți sociale.

Se știe însă că știința și tehnica nu apar dintr-o dată și pe neașteptate, așa cum spune mitul că a apărut Athena din capul lui Zeus. Știința și tehnica contemporană reprezintă rezultatul, produsul unei dezvoltări îndelungate a procesului muncii, a producției sociale.

Materialismul istoric, combătînd interpretarea idealistă a istoriei, a dezvăluit multilateral și a fundamentat teza că întreaga dezvoltare spirituală a omenirii se înfăptuiește în procesul muncii, în procesul activității sociale. Tocmai da-

[1] *L. N. Tolstoi în amintirile contemporanilor*, vol. II. Goslitizdat, M., 1955, p. 232.

torită muncii, oamenii primitivi au intrat în anumite relații sociale, care i-au ajutat să învingă, printr-o luptă grea, stihiile naturii. Tocmai datorită muncii, ei au trecut de la culegerea pasivă a „darurilor naturii" la producție și la perfecționarea uneltelor de muncă. Iar prin confecționarea uneltelor de producție, omul primitiv cunoștea tot mai adînc însușirile lucrurilor, dezvolta deprinderile de a le confecționa, priceperea de a stabili calitățile materialului, particularitățile lui și utilitatea pentru anumite scopuri. Firește, în acest proces de „confecționare a lucrurilor", s-au ascuțit vederea, pipăitul și alte simțuri ale omului, necesare cunoașterii și însușirii lumii, inclusiv și însușirea ei artistică. Pe măsura dezvoltării societății, activitatea de muncă a început să cuprindă, cum am putea spune acum, și unele elemente artistice. Omul a început să tindă să facă lucruri folositoare și, în același timp, frumoase, care-l bucurau. El a învățat nu numai să înțeleagă fenomenele vieții, dar să le și fixeze într-o formă artistică.

Acest lucru nu a venit deodată, ci treptat, pe măsură ce omul, străpungînd orizontul îngust al asprei necesități practice, a atins un grad relativ înalt în dominația sa asupra forțelor elementare ale naturii.

Putem afirma că, în adevăratul sens al cuvîntului, cultura apare numai atunci cînd oamenii trec de la folosirea produselor luate de-a gata din natură, la producția de bunuri materiale, supunîndu-și forțele naturii.

Totodată, însuși cuvîntul „cultură" (de origine latină) înseamnă prelucrare, muncă sau ceea ce suferă influența muncii omului, spre deosebire de ceea ce este dat de natură și neprelucrat de om.

Astfel deosebim pădurile sălbatice, pădurile virgine, stepele, plantele de care nu s-a atins mîna omului, de întinderile civilizate, valorificate prin munca omenească, de ogoarele cultivate, grădinile create de om, parcurile, rezervațiile naturale, zonele forestiere, canalele, rezervoarele de apă, rîurile navigabile etc. Toate acestea au un sens adînc: cultura este rezultatul activității societății omenești, activitate orientată către un scop determinat. A. M. Gorki spunea: „munca și cunoașterea creează «a doua natură», care nu este decît cultura în sensul exact și autentic al acestei noțiuni"[1]. Această „a doua natură" ne înconjură la fiecare pas. Uzinele și fabricile, minunatele parcuri și grădini, mașinile și alte unelte de producție, operele de artă și literatură— toate acestea sînt creația muncii omenești, sînt valori ale culturii. Cu alte cuvinte, cultura — cunoștințele, arta, știința, tehnica — este produsul muncii intelectuale și fizice a omului.

[1] M. Gorki, *Opere în 30 de volume*, vol. 25, Goslitizdat. M., 1953, p. 173.

Și deoarece munca se înfăptuiește întotdeauna în cadrul unor anumite relații de producție, cultura și caracterul ei sînt determinate, în ultimă instanță, de modul de producție. Vorbind despre cultură, V. I. Lenin sublinia că dezvoltarea ei presupune anumite premise materiale. „... pentru a deveni oameni cu un nivel cultural ridicat — a arătat Lenin — e nevoie de o anumită dezvoltare a mijloacelor materiale de producție, e nevoie de o anumită bază materială"[1].

În societatea primitivă nivelul dezvoltării tehnice-materiale era extrem de scăzut. Din această cauză și progresul în dezvoltarea culturală a societății primitive s-a produs într-un mod chinuitor de lent. Totuși el s-a produs: din generație în generație s-au îmbunătățit treptat uneltele de muncă, a crescut experiența în producție a oamenilor, s-au perfecționat deprinderile lor de producție, măiestria lor. Corespunzător cu aceasta s-au lărgit și legăturile omului cu lumea obiectivă, s-a îmbogățit și s-a dezvoltat conștiința lui, fără a mai vorbi de faptul că îmbunătățirea tehnică a uneltelor de producție, a mers mînă în mînă, așa cum am spune acum, cu perfecționarea lor estetică. De la obiectele din piatră, grosolane și lipsite de formă, la toporul de mînă cheleean și de la acesta la topoarele ovale, în formă de migdală și triunghiulare ale sinantropului, iar apoi la „tehnica despicării" plăcilor și așchiilor — la epoca paleoliticului superior cînd sulițele și arcurile sînt înzestrate cu vîrfuri de os și cînd apar statuete și desene ale diferitelor animale pe stînci etc. — iată jaloanele importante pe calea dezvoltării culturii primitive către stadiul neoliticului. Aici, ca și pretutindeni, necesitatea practică a fost stimulul cel mai de seamă al dezvoltării producției, iar producția a fost baza cunoașterii realității de către oameni și baza dezvoltării tuturor aptitudinilor și forțelor lor spirituale.

Ideologii burghezi interpretează noțiunea de cultură în mod îngust, unilateral, greșit. Ei proclamă ca bază a dezvoltării culturii nu modul de producție ci conștiința, „spiritul de rasă" etc. Ideologii burghezi o reduc exclusiv la valorile spirituale. Totodată, ei consideră și cultura spirituală în afara oricărei dependențe de condițiile materiale ale vieții sociale.

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 33, E.S.P.L.P., București, 1957, p. 469.

Marxism-leninismul, infirmînd aceste concepţii idealiste asupra culturii, a demonstrat că în cultură trebuie să vedem două laturi — materială (cultura producţiei, cultura muncii, nivelul de dezvoltare tehnică etc.) şi spirituală (dezvoltarea cunoştinţelor, ştiinţei şi artei, gradul lor de răspîndire în societate etc.) şi că importanţa determinantă în această unitate aparţine laturii materiale. Folosind noţiunea de cultură în sensul mai restrîns al cuvîntului, cu aplicare la manifestările ei în sfera vieţii spirituale, marxism-leninismul subliniază condiţionarea culturii de către relaţiile economice. Mai mult decît atît, aşa cum a dovedit marxism-leninismul, trecerea de la o orînduire socială la alta şi, corespunzător, de la o cultură la alta, este provocată, în ultimă analiză, de schimbările survenite în modul de producţie.

Fiecare epocă social-istorică nouă înseamnă şi o cultură nouă, deoarece dezvoltarea culturii este condiţionată întotdeauna, în ultimă analiză, de nivelul şi creşterea forţelor de producţie, iar tipul, caracterul şi conţinutul ei — de orînduirea economică şi politică a epocii respective. Trecerea de la un tip de cultură la altul înseamnă o întrerupere a dezvoltării ei treptate, un salt, negarea vechii culturi; bineînţeles, ea nu este o simplă negare, o ruptură absolută. În dezvoltarea socială există o anumită succesiune a culturilor, o însuşire a tradiţiilor anterioare şi îmbogăţirea lor pe o bază calitativă nouă. În acest caz este vorba de faptul că, în societatea împărţită în clase, fiecare clasă îşi însuşeşte din cultura trecută ceea ce nu contrazice interesele ei de clasă, ceea ce îi este apropiat, înrudit. În societatea împărţită în clase, cultura, prin conţinutul său ideologic, are întotdeauna caracter de clasă.

Prin ce se exprimă caracterul de clasă al culturii? Uneori, răspunsul la această întrebare se dă extrem de simplist: reiese că ar exista, de pildă, o geometrie burgheză şi una proletară, o aritmetică burgheză şi una proletară. O absurditate.

Caracterul de clasă al culturii, în societatea împărţită în clase, se exprimă mai întîi de toate în concepţia despre lume a claselor, care formează sau creează cultura respectivă şi în folosirea realizărilor ei de către diferitele clase.

După cum se ştie, în societatea cu clase antagoniste, rolul dominant în cultură aparţine clasei care domină în economie şi politică. Concepţia despre lume a acestei clase îşi imprimă nemijlocit pecetea asupra culturii spirituale: ştiinţa, arta, instrucţiunea. Astfel, în societatea capitalistă domină o

cultură, burgheză prin conţinutul ei. Alături de ea există aici şi elemente ale culturii democrate şi proletare; lupta lor împotriva culturii burgheze, a naţionalismului burghez constituie expresia luptei de clasă a maselor de oameni ai muncii, conduse de clasa muncitoare şi partidul ei, pentru eliberarea de sub jugul asupririi spirituale capitaliste.

În societatea burgheză nu există şi nu poate exista o cultură unică prin conţinutul său de clasă. În societatea socialistă însă există şi înfloreşte o singură cultură, socialistă prin conţinut, care se dezvoltă în forme naţionale şi educă oamenii muncii în spiritul internaţionalismului proletar. Baza ei ideologică este marxism-leninismul. În opoziţie cu cultura burgheză care apără orînduirea exploatatoare, asuprirea naţională şi propovăduieşte naţionalismul burghez, individualismul, atitudinea trufaşă faţă de oamenii muncii, cultura socialistă slujeşte interesele celor ce muncesc. Ea este pătrunsă de spiritul colectivismului şi al prieteniei între popoare. Vorbind, încă în anul 1918, despre deosebirea fundamentală dintre cultura socialistă şi cea burgheză, V. I. Lenin arăta:

„Înainte, întreaga inteligenţă, întregul geniu al omenirii crea numai pentru a asigura unora toate binefacerile tehnicii şi ale culturii şi a lipsi pe ceilalţi de lucrul cel mai necesar — cultura şi progresul. Acum însă toate minunile tehnicii, toate cuceririle culturii vor deveni un bun al întregului popor, şi de azi înainte inteligenţa şi geniul omenirii nu vor mai fi transformate niciodată în mijloace de constrîngere, în mijloace de exploatare"[1].

În prezent, oamenii muncii din lumea întreagă văd că în U.R.S.S. şi în ţările de democraţie populară, unde există şi înfloreşte o cultură cu adevărat populară, lucrurile stau într-adevăr astfel.

Pornind de la aceste principii, cum trebuie definită noţiunea de cultură?

Există următoarea definiţie: cultura este totalitatea valorilor materiale şi spirituale, create de omenire în procesul practicii ei social-istorice de muncă.

Această definiţie are o circulaţie destul de largă şi a intrat de mult în numeroase manuale şi tratate.

Dar în ultima vreme, în jurul acestei definiţii se poartă discuţii. Unii filozofi n-o consideră justă. Ei afirmă că această

[1] V. I. Lenin. *Opere*, vol. 26. E.S.P.L.P., Bucureşti, 1954, p. 465.

definiție este prea vagă. După părerea lor, ea cuprinde toate relațiile sociale și de aceea este inaplicabilă.

Aceste obiecții sînt în parte justificate: în lucrările care analizează în mod special problemele culturii este, într-adevăr, adeseori greu de sesizat specificul culturii. În aceste lucrări noțiunea de cultură mai sus arătată este interpretată într-un mod excesiv de general, nedeterminat. De pildă, în lucrarea *Cultura socialistă sovietică*, K. Abrosenko scrie: „Cultura luată în ansamblu, în sens larg, cuprinde totalitatea laturilor vieții sociale. Ea include viața materială a oamenilor, probleme sociale — de stat, politica, ideologia"[1]. Nu putem fi de acord cu o asemenea definiție a culturii. Definiția culturii ca o totalitate de valori materiale și spirituale, create de omenire în procesul practicii ei social-istorice, nu este cîtuși de puțin identică cu aceea pe care o propune K. Abrosenko. Căci a spune că cultura a fost creată prin muncă este una, și a include în cultură relațiile în cadrul cărora se desfășoară munca, este alta.

Desigur ar fi greu să numim o sferă a vieții sociale în care să nu se manifeste într-un fel sau altul cultura. Într-adevăr, referindu-ne la societatea socialistă, putem vorbi pe drept cuvînt, de pildă, despre cultura producției, cultura comerțului etc.

Noțiunea de cultură este, cu adevărat, foarte largă prin conținutul său. Ea cuprinde cuceririle în domeniul științei și tehnicii, artei și instrucțiunii. Ea include progresul atît în educația societății, cît și în dezvoltarea deprinderilor de producție ale membrilor ei. Deci nu avem aici nimic vag, nedeterminat.

În viața socială cultura are o însemnătate pe deplin determinată. Specificul ei nu poate fi pus la îndoială. Dificultatea constă numai în definirea, în formularea acestui specific. Definind noțiunea de cultură, trebuie să deosebim, pe de o parte, procesul însuși al creării valorilor materiale și spirituale, rezultatele obiective ale acestui proces și, pe de altă parte, procesul de însușire a acestor valori, priceperea de a le folosi în viață, în practică.

În cultura omului, elementul principal este unitatea dintre acumularea cunoștințelor și aplicarea lor practică în viață. Un om cult nu este acela care cunoaște, pur și simplu, un

[1] K. Abrosenko, *Cultura socialistă sovietică*, Gospolitizdat, M., 1951, p. 7.

anumit lucru, ci acela care poate aplica cunoștințele acumulate în practică, spre folosul societății. Numai pornind de la aceasta noi îl deosebim pe omul cult care are o anumită rezervă de cunoștințe, de deprinderi și pricepere de muncă, de producție și social-politică, de omul incult care nu le are aproape de loc, care nu și-a însușit cunoștințele și deprinderile moderne ale muncii și vieții sociale sau nu știe să le aplice în practică.

V. I. Lenin a arătat că în domeniul culturii trebuie să considerăm ca un bun dobîndit acel element prețios, progresist care a fost însușit temeinic de către oameni, a devenit o obișnuință a lor, a pătruns, cum se spune, în carnea și sîngele lor, s-a transformat într-un element component al modului lor de viață. Și acest lucru este just atît în privința culturii materiale, cît și a celei spirituale.

Astfel, cultura reprezintă toate valorile materiale și spirituale, create de omenire, pentru satisfacerea cerințelor sociale. Cultura cuprinde cunoștințele și priceperea de a le aplica, corespunzător cu cerințele societății, clasei, priceperea de a organiza diferite sfere ale vieții sociale.

Arta este o parte integrantă a culturii spirituale. Și aceasta nu numai pentru că arta este unul din momentele esențiale ale însușirii practice și spirituale a realității de către om, dar și pentru că, în însuși procesul de creație artistică, cunoașterea și creația formează o unitate.

Într-adevăr este oare posibilă o operă de artă valoroasă dacă pictorul, de exemplu, nu știe să găsească centrul compoziției, nu cunoaște perspectiva liniară, proprietățile culorilor etc.? Însușirea tehnicii artistice, a procedeelor și mijloacelor de redare este necesară, deoarece fără ea ideea cea mai minunată va rămîne numai o bună intenție. Cu atît mai mult cu cît, după cum vom arăta mai departe, căutarea unor forme de exprimare în artă nu are însemnătate de sine stătătoare, așa cum consideră formaliștii, absolutizîndu-le. Sînt absurde și afirmațiile idealiștilor fățiși care, ca și filozoful italian Croce, interpretează arta ca o „gîndire pură" ce creează, în dezvoltarea sa liberă, activă, „valori ale frumosului", fără a avea nevoie de forme materiale de exprimare. Estetica marxist-leninistă privește arta ca o creație a valorilor culturii artistice — în procesul cunoașterii artistice în imagini a realității — valori care pot fi și sînt într-adevăr obiect al percepției senzoriale nemijlocite a omului.

Elementul comun care înrudește arta cu toate celelalte fenomene ale culturii constă, în primul rînd, în faptul că ope-

rele creației artistice sînt un produs al muncii care are loc în anumite condiții sociale. Tipul de cultură, caracterul ei, atît în ansamblu cît și în privința culturii artistice, este determinat de orînduirea economică și politică a societății. Arta, și prin originea sa, și prin natura sa, și prin funcțiile sale, nu este un fenomen biologic, ci de ordin social.

De altfel nu este un secret că și astăzi există sociologi, critici literari și de artă burghezi care încearcă să interpreteze arta de pe pozițiile darvinismului social. Astfel, în cartea lui C. Haskins *Societatea și oamenii*[1], apărută în S.U.A., se dezvoltă ideea că trăsăturile anatomice și fiziologice ale omului condiționează o anumită bază biologică a societății, deasupra căreia se înalță suprastructura culturii, care include și arta. Ideile, teoriile sociale, Haskins le asemuiește genelor. Asemenea lucrări nu constituie o raritate pe piața din S.U.A., cît și din alte țări capitaliste. Interpretarea biologică a artei a căpătat în aceste țări o răspîndire atît de largă încît ea exercită uneori o anumită influență și asupra cercetătorilor progresiști.

Aceste teorii, care identifică legile sociale cu cele biologice, denaturează, falsifică datele științei. Este bine cunoscut că omul nu se adaptează pur și simplu la mediul înconjurător, ci mai ales adaptează mediul la cerințele societății. S-a demonstrat încă de mult că, deși apariția omului este legată de regnul animal, munca l-a creat pe om, desprinzîndu-l din regnul animal.

După cum se știe, animalul nu-și creează un mediu deosebit de natură. El produce schimbări în natură, în măsura în care îi sînt nemijlocit necesare lui și puilor lui. El acționează sub imperiul necesității fizice directe. Totodată, acțiunile animalelor sînt la baza lor instinctive. Altfel stau lucrurile cînd e vorba de om. El își propune anumite scopuri conștiente și luptă pentru înfăptuirea lor. El este creator, constructor. Or, orice creație începe acolo unde, din materialul realității, apare ceva *nou*. Astfel, din lemn și piatră muncitorul construiește case cu multe etaje, orașe; omul de știință, pătrunzînd în profunzimea lucrurilor, dezvăluie în ele legi, însușiri și calități necunoscute pînă atunci oamenilor; artistul, generalizînd, tipizînd faptele realității vii, creează opere care dau putință omului să privească viața într-un fel nou, să vadă în ea lucruri cărora nu le acorda pînă atunci nici o atenție etc.

[1] C. Haskins, *Of Societies and Men*, New York, 1951.

Toate acestea ne arată că întreaga cultură, și nu numai cea artistică, presupune *creația* și, prin urmare, transformarea materialului realității. Orice ar face omul, atunci cînd acționează asupra lumii exterioare, el o schimbă întotdeauna într-un fel sau altul. Independent de ceea ce creează, omul dobîndește — deși pe căi deosebite — cunoștințe despre obiectele, fenomenele, lucrurile și laturile esențiale ale realității înconjurătoare și folosește aceste cunoștințe în interesul societății. Confecționînd o bancă, omul își înmulțește cunoștințele cu privire la proprietățile lemnului, învață să utilizeze cu mai mult folos proprietățile, structura diferitelor esențe lemnoase etc. Realizînd un tablou, pictorul întipărește diferite laturi ale realității și ale omului, ajută oamenilor să cunoască mai bine lumea în care trăiesc. Cu alte cuvinte, omul pune stăpînire pe „tainele naturii" și, pe măsură ce o stăpînește, își dezvoltă aptitudinile, supunînd forțele lumii exterioare cerințelor sociale. Lucru de la sine înțeles: munca, condiție veșnică și naturală a vieții omenești, nu este un amuzament zadarnic, ci o activitate cu un scop bine determinat, care slujește la îmbunătățirea vieții.

Tot ceea ce face omul are un sens practic, determinat. Astfel, casele construite de oameni îi ocrotesc de frig, automobilele, locomotivele și avioanele le dau posibilitatea de a învinge rezistența spațiului cu o cheltuială minimă de forță și de timp. Știința, îmbogățind societatea cu noi cunoștințe despre legile și calitățile lucrurilor, dă posibilitate oamenilor să dezvolte tehnica și, prin aceasta, să îmblînzească și să țină în frîu forțele elementare ale naturii, punîndu-le în slujba omenirii. Știința ajută societății să ocrotească sănătatea membrilor ei, să contribuie la dezvoltarea lor intelectuală și fizică.

Nu poate fi pusă la îndoială nici menirea practică a artei. Numai că, spre deosebire de știință, care creează o „a doua natură" în jurul nostru, arta, potrivit definiției lui A. M. Gorki, creează o „a doua natură"[1] înăuntrul nostru, adică ea organizează, restructurează și dezvoltă mintea, voința și sentimentele omului. În viață arta are deseori și o însemnătate practică directă: *Poemul pedagogic* al lui Makarenko a exercitat o influență imensă asupra dezvoltării pedagogiei sovietice, iar povestirea lui Gaidar, *Timur și băieții săi*, a provocat

[1] Vezi M. Gorki, *Articole de critică literară*, Editura de Stat „Literatura beletristică", M., 1941, p. 322.

mișcarea de masă a timurienilor. Exemple de acest fel sînt numeroase.

Arta, pătrunzînd în viață, provoacă întotdeauna o reacție, fiind un mijloc puternic și eficace de educare a maselor în spiritul culturii estetice. Dar ce este cultura estetică? Vom remarca chiar de la început că ar fi o greșeală grosolană s-o înțelegem ca o însușire livrescă a normelor și principiilor frumosului, numai de dragul acestora. Cultura estetică presupune dezvoltarea conștiinței estetice, a simțului estetic, a bunului gust artistic și, totodată, priceperea de a le aplica în mod practic în societate — în muncă, în relațiile cu oamenii. Numai cu această condiție cultura estetică nu va fi întîmplătoare, superficială, ci va fi lăuntric proprie omului, va deveni natura lui. Cu alte cuvinte, cultura estetică cuprinde toate laturile atitudinii estetice față de realitate și nu numai priceperea de a înțelege și de a aprecia operele de artă. Ea nu presupune numai priceperea de a găsi, de a înțelege și de a aprecia frumosul în viață și în artă, dar și acțiunile practice, o comportare corespunzătoare normelor și principiilor frumosului, și aici, ca în toate celelalte sfere ale culturii, latura practică avînd o importanță primordială.

Cultura estetică este o parte integrantă a educației unui om multilateral dezvoltat, care, pe lîngă alte elemente, cuprinde formarea și dezvoltarea dispozițiilor artistice. Nu este vorba aici despre educația și dezvoltarea aptitudinilor artistice ale unor „personalități alese", ci ale maselor largi populare care năzuiesc cu sete spre lumină, spre cultură, spre o artă înaintată. Pornind tocmai de aici, V. I. Lenin spunea că arta, îndeplinindu-și menirea estetico-ideologică în societate, este chemată să slujească masele, „să unească sentimentele, gîndirea și voința acestor mase, să le ridice. Ea are menirea să trezească în ele simțul artistic și să-l dezvolte"[1].

Orice încercări de a pune la îndoială însemnătatea practică a artei în societate sînt rodul unei imaginații bolnave sau denaturarea conștientă a stării reale de lucruri. A rupe arta de practica socială înseamnă a o prezenta ca ceva „suprapămîntesc", izolat de viață și prin aceasta a lipsi arta de o bază reală, dătătoare de viață.

Totuși, legătura dintre artă și practica socială este numai o latură a problemei naturii sociale a artei. O altă latură a ei constă în înțelegerea specificului creației artistice în proce-

[1] V. I. Lenin, *Despre cultură și artă*, E.S.P.L.P., București, 1957, p. 617.

sul practicii sociale, a cărei bază a fost, este și va fi întotdeauna producția materială.

Trebuie să spunem că despre originea artei, despre diferitele ei aspecte și forme s-au scris multe lucrări. Dacă le-am aduna laolaltă am obține o bibliotecă vastă și, se înțelege de la sine, nici o generalizare nu poate înlocui aici analiza concret-istorică a procesului de apariție și dezvoltare a artei în toate formele ei și cu aplicare la diferite popoare. De aceea ne vom limita la analiza acelor probleme, fără de care nu este posibilă explicarea specificului creației artistice ca element al culturii spirituale cu dezvoltarea ei istorică, fără a uita că istoricul unei probleme este într-o anumită măsură începutul rezolvării ei juste.

După cum s-a mai spus, arta are o esență socială și nu una biologică. Aceasta nu ne îndreptățește să presupunem că dezvoltarea simțului estetic și a dispozițiilor artistice ale omului, nu au nici o legătură genetică cu natura lui biologică. G. V. Plehanov a avut perfectă dreptate atunci cînd, enunțînd cunoscuta teză „munca este mai în vîrstă decît arta" și dezvăluind rolul hotărîtor al practicii sociale în formarea cerințelor estetice ale oamenilor, a recurs la explicarea acelor premise biologice care ascundeau posibilitatea aptitudinilor artistice ale omului și ale simțului estetic.

Teza lui Plehanov cu privire la premisele biologice ale aptitudinilor estetice ale oamenilor este întîmpinată cu ostilitate. S-ar putea ca acest lucru să se datoreze într-o măsură însemnată faptului că sociologii, filozofii și criticii de artă burghezi au debitat destule aberații privind „originea biologică a artei". Mulți dintre ei încearcă și acum să dovedească în toate chipurile că strămoșul artei este tendința înnăscută a omului spre „joc", trăirile confuze subconștiente și instinctele care apar din natura biologică a omului. Aceasta este, desigur, o absurditate. Dar nu există nici o îndoială că, la treapta turmei primitive, procesul de dezvoltare a omului ca specie era subordonat legilor biologice și, deși — o dată cu apariția lui *homo sapiens* — dezvoltarea omenească se supune legilor sociale, nu trebuie să uităm că societatea se compune din oameni care, fără un sistem nervos dezvoltat, fără o înaltă organizare biologică, fără capacitatea de a simți, nu ar fi fost în stare să perceapă și să înțeleagă frumosul în artă și în viață. După cum a arătat I. P. Pavlov, cel de-al doilea sistem de semnalizare a apărut pentru prima oară la om; însă apariția lui ar fi fost cu neputință fără premisele care s-au format în dezvoltarea sistemului nervos

superior la animale, întemeiat pe activitatea reflexă. Toate acestea sînt fapte incontestabile. Şi, vorbind despre originea artei, nu putem să nu ţinem seama de ele.

Cel care ignoră premisele biologice ale dispoziţiilor simţului estetic şi ale aptitudinilor artistice ale omului va fi nevoit, în cele din urmă, să recunoască originea lor supranaturală. O altă cale nu există. V. I. Lenin prevenea că dacă orice adevăr îl facem să fie „peste măsură", dacă îl exagerăm şi îl extindem dincolo de limitele aplicabilităţii lui reale, poate duce la absurdităţi. Tot aşa şi aici: este suficient numai ca ideea justă a premiselor biologice ale aptitudinilor artistice ale omului să fie exagerată, ca ea să se transforme în contrariul său.

Este insuficient însă să recunoaştem că există premisele biologice ale vorbirii, ale simţului estetic, ale aptitudinilor estetice ale omului etc. Trebuie să mai înţelegem şi faptul că ele nu reprezintă o simplă continuare, modificare şi dezvoltare a dispoziţiilor existente în regnul animal, ci *o schimbare radicală, calitativă, saltul dintr-un domeniu (biologic) într-altul superior (social).* De pildă, pentru ca omul să vadă, să deosebească particularităţile lucrurilor şi obiectelor, sînt necesare premise biologice ca nervul optic, ochiul etc. Însă ochiul omului nu este o simplă transformare a „ochiului animalului". Priceperea de a vedea lucrurile în mod omenesc se dobîndeşte în societate şi nu este posibilă în afara ei. Ea nu reprezintă numai rezultatul acţiunii naturii asupra organelor de simţ, ci şi al procesului de a „face lucrurile". Nu e un secret că cu cît este mai vastă practica omului, cu atît este mai larg şi orizontul lui, cu atît este mai mare priceperea lui de a vedea obiectele. Nu e un secret că tocmai în practică şi prin practică se afirmă omul în lume, şi el se afirmă nu numai cu ajutorul minţii, dar şi cu ajutorul tuturor organelor de simţ. Marx a scris: „Formarea celor cinci simţuri externe este opera întregii istorii universale de pînă acum"[1], cu alte cuvinte este produsul dezvoltării sociale. Sau să luăm vorbirea. Ea reprezintă, de asemenea, o neoformaţiune. Fără îndoială că şi vorbirea are premise biologice (semnale vocale, anumite forme de comunicare există şi în lumea animală). Oare vorbirea omenească este o simplă transformare a acestor semnale şi forme animale de comunicare? Nu. Ea este o *calitate nouă.* Limba este un mijloc de comunicare între oameni, cu ajutorul limbii se stabilesc anumite relaţii, legături în societate. În regnul animal nu există şi nu poate exista limbă, întrucît orice relaţie este o relaţie *umană.*

[1] K. Marx-F. Engels, *Lucrări din tinereţe*, Gospolitizdat, M., 1956, p. 594.

CE—4—81

Marxism-leninismul este străin de orice forme ale evoluţionismului vulgar. Ştiinţa marxist-leninistă nu poate să nu deosebească *premisele* unei neoformaţiuni de *neoformaţiunea însăşi.* Ea vede limpede deosebirea calitativă dintre „lumea omenească" şi „regnul animal". Şi trebuie să vorbim despre acest lucru fie şi pentru faptul că mai există încercări, camuflate de o frazeologie marxistă, de a dizolva psihologia omului şi sociologia în fiziologie, în biologie.

Trebuie să recunoaştem ca un merit al lui Plehanov faptul că el a rezistat atracţiei celor ce biologizau arta. El nu numai că a rămas pe poziţia originii sociale a artei, dar a şi fundamentat-o în mod convingător, ridicîndu-se cu hotărîre împotriva căutărilor greşite ale artei şi simţului estetic în lumea animală. Plehanov scria: „*Natura omului* face ca el *să poată avea* gust estetic şi noţiuni estetice. *Condiţiile care-l înconjură* determină trecerea acestei *posibilităţi în realitate;* ele explică faptul că omul social respectiv (adică societatea respectivă, poporul respectiv, clasa respectivă) are *tocmai acest* gust estetic şi *aceste* noţiuni *şi nu* altele"[1].

Plehanov a arătat că aptitudinile naturale ale omului reprezintă o premisă a dispoziţiilor artistice şi a simţului estetic, dar nu mai mult decît o premisă, deoarece societatea omenească se dezvoltă după legi sociale şi nu biologice. Plehanov, folosind un material foarte bogat din domeniul etnografiei, arheologiei şi istoriei artei a concretizat teza lui Engels care spune că munca este izvorul apariţiei şi dezvoltării gîndirii, limbii şi creaţiei artistice.

Munca l-a creat pe om — a arătat Engels. Munca a creat şi întreaga cultură, inclusiv arta. Fără îndoială că au trecut multe zeci de mii de ani înainte ca oamenii primitivi, care au participat la producţia materială să fi putut crea ceea ce numim acum arta primitivă. Apăsaţi de nevoi, de necesitatea de a-şi cuceri, printr-o luptă înverşunată, mijloacele de existenţă, primii oameni primitivi nu se gîndeau desigur decît cum ar putea supravieţui. Arta nu preocupa pe nimeni. Ei, spunea Engels, „erau în tot ceea ce este esenţial tot atît de puţin liberi ca şi animalele"[2]. Şi într-adevăr, aşa cum arată datele arheologiei, procesul dezvoltării producţiei şi a omului

[1] G. V. Plehanov, *Arta şi literatura*, Gospolitizdat, M., 1948, p. 51.
[2] Engels, *Anti-Dühring*, E.S.P.L.P., Bucureşti, 1955, p. 130.

cu o gîndire și o minte formată se încheie la limita dintre paleoliticul inferior și cel superior. Tocmai în această epocă, după cum demonstrează și paleoantropologia, a apărut *homo sapiens*, omul de tip contemporan. Iar rudimentele de activitate plastică-artistică, care au ajuns pînă la noi, aparțin unui stadiu destul de înalt de dezvoltare a societății primitive — stadiul paleoliticului superior[1].

Istoria, reconstituită cu ajutorul desenelor de pe stînci, a statuetelor etc. găsite în cursul săpăturilor, arată în mod evident cum în procesul dezvoltării practicii sociale au apărut cerințele și aptitudinile de cunoaștere ale omului, generate de activitatea de producție și de totalitatea condițiilor de viață. Ea arată, de asemenea, că activitatea de zugrăvire, desfășurată de oamenii primitivi în stadiul paleoliticului superior, a atins un mare grad de perfecțiune.

Însă ceea ce numim aici artă, a reprezentat doar germenii, elementele creației artistice-inconștiente a omului, ale creației în care s-a manifestat conștiința lui socială primitivă, nediferențiată în forme deosebite. Această conștiință cuprindea toate elementele cunoștințelor primitive, ale reprezentărilor morale, religioase și ale altor reprezentări despre lume. De altfel, în artă se exprimă și se reflectă întotdeauna întreaga lume spirituală a omului. Elementul principal care trebuie remarcat în ceea ce privește arta primitivă constă în faptul că activitatea artistică era extrem de limitată sub raportul cunoașterii. Ea se împletea nemijlocit cu procesul de producție materială, fără să constituie încă o sferă deosebită de activitate. Desenele oamenilor primitivi aveau ca scop nu atît să ofere bucuria desfătării artistice, a admirației față de obiect, cît cunoașterea lui în scopuri practice

[1] Monumentele activității plastice-artistice a oamenilor primitivi, pe care le cunoaștem, aparțin în special așa-numitei epoci aurignaciene (aproximativ cu 25 de mii de ani înaintea erei noastre): desenele de pe stînci și cele scrijelite pe os și statuetele. Multe dintre aceste creații găsite în Franța, Spania și în U.R.S.S., lîngă Voronej și Kursk, de exemplu, prezintă un mare interes. Ele ne arată că, în stadiul paleoliticului superior, omul a atins o perfecțiune destul de mare, nu numai în confecționarea uneltelor din piatră, dar și în capacitatea de a generaliza, în priceperea de a întipări cele văzute, fixîndu-le într-o formă concretă. Este adevărat că orizontul omului primitiv era foarte limitat. El desena de obicei animalele pe care le vîna. Dar dacă săpăturile care reînvie sfîrșitul epocii musteriene (aproximativ 50 de mii de ani înaintea erei noastre) dau putința cunoașterii ornamenticii primitive, în care trăsăturile sînt executate de o mînă extrem de neîndemînatică și neexperimentată, în schimb omul aurignacian care, la drept vorbind, se deose-

directe. Desenînd un animal, omul cunoștea și reproducea deprinderile lui, constituția lui, lucru care-l ajuta în viața de toate zilele, în special la vînătoare. Însă reproducînd chipul animalului într-o formă artistică, omul primitiv și-a dezvoltat totodată îndemînarea și deprinderile specifice în zugrăvirea formelor naturale cu ajutorul liniilor și culorilor, și-a îmbogățit conștiința și și-a dezvoltat organele de simț — cu alte cuvinte și-a dezvoltat aptitudinile, dispozițiile estetice. Totodată, statuetele create de el și desenele de pe stînci, avînd o formă materială, au trecut din generație în generație, ajutînd tuturor oamenilor să-și lărgească reprezentările despre lume, să-și perfecționeze deprinderile lor. Ele au concentrat într-un mod original experiența colectivă, fără a mai vorbi de influența emoțională pe care o exercitau asupra oamenilor. Desenînd, omul zugrăvea tot ceea ce vedea în viața înconjurătoare și tot ceea ce simțea în legătură cu aceasta, adică, el încerca să înțeleagă viața și s-o oglindească într-o formă concret-senzorială. Întipărind experiența sa de viață, el elabora treptat și anumite forme de sinteză artistică-plastică ale simetriei, ale gamei de culori, ale ritmului etc., dezvolta și perfecționa aptitudinile sale creatoare, imaginația artistică. Și aceasta nu se referă numai la cei ce desenau, dar și la cei ce percepeau imaginile de pe stînci, statuetele, ornamentul. Cu atît mai mult cu cît noile generații nu s-au limitat la repetarea celor făcute de predecesorii lor, ci au îmbogățit și au dezvoltat experiența acumulată de reproducerea veridică a fenomenelor din viață, în forme care provoacă un sentiment de admirație.

Iată de ce nu numai activitatea materială — de producție — dar și activitatea artistică, care a apărut pe baza ei și s-a

beşte prea puțin prin constituția sa de omul actual, a păşit cu mult înainte în comparație cu epoca musteriană. Animalele sînt executate cu destulă iscusință. Iar desenele de pe stînci din epoca magdaleniană (15—20 de mii de ani înaintea erei noastre) dovedesc că în jurul acestei epoci tehnica redării artistice s-a ridicat pe o treaptă incomparabil mai înaltă. Așa, de pildă, renul nordic, zugrăvit în această epocă (Fond-de-Gaume), sau bizonul rănit (Altamira) se caracterizează printr-o siluetă relativ corectă și demonstrează priceperea foarte dezvoltată a oamenilor de a oglindi realitatea într-o formă plastică. Vezi mai amănunțit despre arta orînduirii comunei primitive în lucrările: *Istoria universală a artei*, vol. I., Editura Iskusstvo, M., 1956, pp. 11—38; *Istoria universală*, vol. I, Editura Științifică, București, 1958, pp. 49—61; N. K a s t e r e, *Zece ani sub pămînt*, Gosudarstvennoe izdateistvo gheograficeskoi literaturî, M., 1956, pp. 164—172 (ultimul autor se situează pe pozițiile originii magice a artei primitive).

împletit cu ea în condițiile orînduirii comunei primitive, cu tot caracterul său primitiv, a contribuit la mersul înainte al societății, pe calea progresului; fiecare pas în dezvoltarea culturală a însemnat totodată mișcarea spre libertate.
Desigur ar fi greșit să interpretăm libertatea omului, față de sine însuși și de necesitatea exterioară, ca o renunțare la realitate. Dimpotrivă. Libertatea se întemeiază pe cunoașterea legilor lumii obiective și pe posibilitatea de a acționa corespunzător cu ele, pentru atingerea unor anumite scopuri. Pe măsura dezvoltării culturii, societatea nu se îndepărtează de natură, ci, dimpotrivă, cunoaște tot mai adînc legile realității și de aceea capătă o mai mare posibilitate de a folosi forțele elementare ale naturii în scopurile sale, de a transforma și schimba lumea înconjurătoare.
Orice activitate desfășurată de om se sprijină într-un fel sau altul pe legi obiective. Nu întotdeauna însă omul cunoaște aceste legi. Uneori coincidența dintre scop și legea obiectivă este întîmplătoare și, deși omul își atinge și aici în cele din urmă scopul, totuși el nu a acționat în mod liber. Cu totul alta e problema, că, spre deosebire de animale, omul își propune *întotdeauna* scopuri conștiente și se conduce după rațiune și nu după instinct. Remarcăm în treacăt că, în primul rînd, aceste scopuri nu pot fi nici ele interpretate subiectivist: ele sînt dictate în ultimă analiză de cerințele sociale, de necesitatea obiectivă. În al doilea rînd, despre activitatea liberă a omului putem vorbi numai atunci cînd oamenii au înțeles legile lumii obiective, legile obiective ale activității lor și le folosesc în mod *conștient* pentru atingerea scopurilor propuse. Aceasta se referă în mod egal și la procesul de producție materială și la activitatea artistică.
Conștiința oamenilor s-a manifestat în activitatea artistică încă în societatea primitivă, cînd această activitate a avut un caracter social, deoarece era legată de acțiunea colectivă, de ritualul magic etc. Dar ceea ce în mod obișnuit poartă denumirea de artă primitivă, a apărut sub imperiul cerințelor primitiv-utilitare; nimeni nu urmărea atunci scopuri artistice clar înțelese. În această privință, omul acționa încă spontan: „la început a fost lucrul", iar apoi, pe baza acestui „lucru", în activitatea artistică spontană apare înțelegerea ei ca un gen deosebit de creație, cu scopurile, problemele și mijloacele sale deosebite.
Arta, în dezvoltarea sa istorică, merge pe calea reflectării veridice a realității; eliberîndu-se de influențele religioase,

ea cunoaște tot mai adînc viața și omul în relațiile lui cu lumea obiectivă. Conținutul artei primitive este extrem de sărac: aici chipul omului lipsește sau este redat foarte schematic; obiectul principal al reflectării în arta primitivă este animalul, caracteristic fiind faptul că și el este înfățișat de obicei din punct de vedere al cerințelor primitiv-utilitare ale oamenilor și legat de cele mai multe ori de acțiuni și ritualuri magice.
Datorită acestui fapt, și formele creațiilor artistice, care aparțin societății primitive se deosebesc printr-un primitivism extrem: adeseori ele nu păstrează proporțiile juste dintre părți și dintre elementele plastice de compoziție. Ce contrast izbitor, de exemplu, cu arta Greciei antice! În arta Greciei antice domnește cultul omului. Ea glorifică frumusețea lui fizică și morală, faptele lui de eroism civic. Încă în eposul din Grecia antică, legat de perioada declinului orînduirii gentilice, omul se ridică la înălțimea unui erou puternic. Nu zadarnic epitetul „asemenea zeilor" din *Iliada* și *Odiseea* este unul dintre cele mai răspîndite, și-l poartă în mod egal atît conducătorii, cît și porcarul Eumen. Mai tîrziu, interesul față de om crește și mai mult. Tragedia antică greacă din secolul al V-lea e.n., mărețele monumente ale arhitecturii, create în această epocă (de exemplu renumitul Partenon din Atena), sculpturile lui Fidias, picturile de pe vase — totul dezvăluie și simbolizează marea forță a spiritului uman, puterea omului asupra forțelor naturii, interesul lui profund față de frumusețea lumii, dintre ale cărei creații mărețe și minunate se consideră ca făcînd parte și el însuși. Și astăzi, oricine se apucă să studieze cultura grecilor antici rămîne uimit de proporționalitatea minunată, de preciziunea formelor și de bogăția spirituală a operelor lor de artă.
Așadar, din punct de vedere al conținutului de idei și al măiestriei artistice, arta grecilor antici este cu mult mai perfectă decît arta orînduirii comunei primitive. S-a schimbat oare cît de cît esențial, în această perioadă, natura biologică a omului? Nu, din punct de vedere fizic, tipul omului nu a suferit schimbări cît de cît serioase, din epoca paleolitică. Deci cauzele progresului în artă nu trebuie căutate în natura biologică a omului. Prefacerile în artă sînt condiționate de legi de ordin social și în primul rînd de acele schimbări sociale care sînt legate de dezvoltarea condițiilor materiale de trai ale oamenilor. Creșterea forțelor de producție a fost aceea care i-a eliberat pe oameni de sub oprimarea „necesi-

tăţii oarbe" şi a creat premisele materiale ale progresului artei.

Se înţelege că legătura dintre muncă şi artă există nu numai în societatea primitivă. Ea s-a păstrat, deşi sub alte forme, şi în epocile următoare. Mai mult decît atît, operele creaţiei artistice reprezintă un produs al muncii. Nu trebuie să uităm însă că această activitate reprezintă o muncă deosebită, o formă deosebită a practicii omeneşti.

Lucru foarte important de remarcat. Fapt este că uneori deşi nu se neagă rolul muncii în originea artei, totuşi el este înfăţişat într-o lumină denaturată. Şi anume, unii socotesc că arta nu se deosebeşte cu nimic de activitatea de producţie a oamenilor, că ea ar fi apărut din exclamaţiile şi strigătele din timpul muncii. Este cazul să arătăm că asemenea concepţii şi-au găsit expresia la vremea lor în lucrările lui A. N. Veselovski şi E. V. Anicikov. Ei au încercat să deducă arta direct din procesul de producţie, din ritmul legat de mişcarea muşchilor în procesul de muncă sau de ritual[1]. Aceasta înseamnă însă simplism. Bineînţeles că ritmul procesului de muncă are o anumită însemnătate în creaţia artistică. De exemplu, în ornamentica vaselor de lut el se manifestă în mod direct. Dar şi ornamentul capătă o însemnătate artistică numai în cazul în care are un anumit sens emoţional, artistic, care se dezvăluie prin motivul lui tematic, prin ritm, prin simetrie. A explica conţinutul şi originea ornamentului exclusiv prin ritmul procesului de muncă este greşit.

Indiscutabil că putem numi şi o serie de opere şi chiar genuri ale creaţiei populare orale, legate direct de procesele de muncă. Aşa sînt, de pildă, cîntecele de muncă existente la diferite popoare. Aceste cîntece, prin ritmica şi melodia lor, contribuie la activitatea coordonată de muncă a oamenilor. Dar deşi ritmul are o însemnătate neîndoielnică în procesele de muncă, poezia nu se reduce de loc la cîntecele de muncă. În afară de aceasta, chiar cîntecele de muncă nu se reduc, nicidecum, la ritm; particularitatea lor ca opere artistice constă în faptul că *ele creează o anumită imagine artistică*. Atît cîntecele de muncă cele mai vechi, care au ajuns pînă la noi în diferite texte literare[2], cît şi cîntecele

[1] Vezi A. N. Veselovski, *Culegere de opere*, vol. I, S.Pb., 1913, pp. 227—228; E. V. Anicikov, *Cîntecul ritual de primăvară în Apus şi la slavi*, vol. II, S.Pb., 1905, pp. 309—311.

[2] Vezi în comedia lui Aristofan *Pacea*, cîntecul hamalilor, ecoul cîntecelor de muncă în poezia evului mediu timpuriu etc.

de muncă de mai tîrziu demonstrează acest lucru. Să ne amintim, de exemplu, de renumitul cîntec rus *Dubinuşka*. Toată esenţa lui constă în melodia care dezvăluie sufletul burlacilor[1]. Ascultînd acest cîntec, îţi imaginezi limpede oamenii care merg legaţi de frînghie şi trag un şlep greu. Ei sînt epuizaţi de muncă, dar totodată ei sînt puternici, robuşti, avînd un suflet bogat şi o voinţă uriaşă.

Prin urmare, nici aşa-numitul cîntec de muncă nu poate fi redus la ritm sau la descrierea proceselor de muncă (în *Dubinuşka*, de exemplu, procesul de muncă nu este descris în mod direct). Cu atît mai greşit este să se deducă poezia, arta, direct şi nemijlocit din procesele de muncă, din ritmica legată de mişcarea muşchilor. Este adevărat că, în condiţiile orînduirii comunei primitive, după cum s-a arătat mai sus, activitatea artistică a fost provocată deseori de necesităţi utilitare. Faptul rămîne însă fapt: şi atunci oamenii îşi *închipuiau* numai că prin activitatea lor artistică îşi satisfac anumite necesităţi materiale. Trebuie să deosebim ceea ce fac oamenii de ceea ce gîndesc despre activitatea lor. Intenţiile şi rezultatele obiective ale acţiunilor săvîrşite de oameni nu coincid întotdeauna. Iar în societatea primitivă, necesităţile reale, vitale erau interpretate adesea într-o formă fantastică, iluzorie. În orice caz, în ceea ce priveşte activitatea artistică, acest lucru nu poate fi pus la îndoială. În reprezentarea oamenilor primitivi „jocurile teatralizate", diferitele desene de pe stînci au avut deseori un sens magic. Oamenii presupuneau că este de ajuns, de exemplu, să desenezi animale pe pereţii peşterilor ca succesul vînătorii să fie asigurat. Oamenii primitivi credeau că prin jocuri, ritualuri magice şi desene influenţează lumea materială, forţele şi fenomenele ei. Aceasta era o simplă iluzie. Pe lîngă aceste iluzii s-au creat şi s-au dezvoltat în *mod obiectiv* elementele adevăratei arte, care nu şi-a pierdut însemnătatea artistică nici după demascarea şi prăbuşirea diferitelor iluzii. Să zicem că desenele şi dansurile au putut avea şi au avut adeseori, în societatea primitivă, un sens magic. Dar aici avem o activitate spirituală, intelectuală, care a creat valorile culturii spirituale. În plus, în condiţiile societăţii primitive, arta nu s-a „creat" numai în procesul muncii sociale. În timpul vînătorii, nimănui nu-i putea trece prin minte să se ocupe cu desenul. Acest lucru se făcea sau înainte de vînătoare, cînd se săvîrşea ritualul

[1] Trăgătorilor la edec. — *N.T.*

magic, sau după ea, cînd omul fixa impresiile căpătate în cursul vînătorii.

Specificul activităţii artistice devine şi mai evident în epocile următoare. Şi nu numai pentru că, începînd cu epoca civilizaţiei, avem o cultură artistică variată prin formă şi prin procedeele de creaţie, dar şi pentru că, din această epocă, activitatea artistică s-a desprins ca o sferă deosebită a practicii sociale, s-a diferenţiat de alte forme ale muncii. Aici este absolut limpede că, deşi ca rezultat al muncii artistului, se creează opere care sînt exprimate şi fixate prin mijloace materiale şi care — datorită acestui fapt — există obiectiv, totuşi ele sînt valori ale culturii spirituale şi nu materiale.

Dar de ce operele de artă reprezintă valori ale culturii spirituale? Complexitatea rezolvării acestei probleme constă în faptul că orice activitate a omului ca şi toate obiectele confecţionate cu măiestrie prin munca lui, indiferent de destinaţia lor practică, conţin într-un fel sau altul elemente artistice. Luptînd pentru înfăptuirea scopurilor sale, omul simte întotdeauna o satisfacţie, un sentiment de bucurie; nu degeaba se spune: cînd lucrul îi merge din plin, omul se simte fericit. Orice muncă este însoţită de o participare activă, în orice muncă găsim inspiraţie.

Însuşi cuvîntul „artă" înseamnă că obiectul este făcut cu măiestrie, cu iscusinţă[1]. Şi această denumire nu a apărut întîmplător. Ea reflectă în mod just esenţa lucrurilor. S-ar pune întrebarea: ce există comun între cărbunar şi artist? Pentru un om neiniţiat, arderea cărbunelui este o ocupaţie plicticoasă, anostă. Totuşi şi aici, în această muncă, există „patimă" dacă omul pune suflet. Pavel Bajov, în povestirea sa *Patima în muncă*, a dezvăluit minunat acest lucru, arătînd „avîntul creator, entuziasmul şi inspiraţia" unui cărbunar — „meşter la toate". Dăruindu-se muncii cu toată căldura inimii sale, meşterul a învăţat să ardă cărbunele în aşa fel încît acesta scotea un clinchet, iar munca îi dădea o satisfacţie moral-estetică. Aşa se întîmplă cu toate. Nu numai activitatea artistică, ci şi orice muncă dezvăluie şi dezvoltă aptitudinile spirituale, sentimentele şi năzuinţele înalte ale omului. „Iscusinţa", îndemînarea în muncă presupune o prelucrare a materialului natural care să releve pe deplin calităţile lui obiective. Totodată este caracteristic faptul că un lucru prost făcut nu „convine" omului din toate

[1] În limba rusă artă se spune *iskusstvo* = iscusinţă. — *N. T.*

punctele de vedere, în special fiindcă este făcut de mîntuială, grosolan. În aceasta găsim un sens adînc: încălcarea legilor adecvării tehnice-materiale în procesul de confecţionare a unui anumit obiect reduce la zero şi elementele artistice cuprinse în el. Şi orice om ştie acest lucru, dacă nu teoretic, cel puţin empiric. De aceea, în definiţia calitativă „un lucru bun", omul include şi momentul artistic, şi cu cît este mai înalt gradul de dezvoltare culturală a societăţii, cu atît este mai evident acest lucru.

În istoria oricărui tip de producţie industrială modernă putem observa uşor cum adecvarea tehnică şi frumuseţea se însoţesc reciproc. Comparaţi, de exemplu, automobilele dintre anul 1920—1940 cu modelele cele mai noi; cele dintîi nu pot provoca astăzi decît un zîmbet condescendent oamenilor, iar celelalte bucură, încîntă. Şi nu numai pentru faptul că automobilele moderne sînt mai economice, mai comode, dar şi pentru că forma, culoarea, finisajul lor ne fac plăcere, ne încîntă, deoarece sînt mai corespunzătoare gustului artistic nou, mai matur, al oamenilor, corespund simţului frumosului. Tocmai această funcţie — satisfacerea gustului artistic, a cerinţelor estetice ale oamenilor — o îndeplinesc numeroasele detalii din alcătuirea aspectului exterior al maşinilor moderne. În acelaşi timp, caracterul adecvat al acestor detalii şi al folosirii lor constituie tocmai factorul determinant al sentimentului estetic cu adevărat format, dincolo de care se află sărăcia fanteziei şi a gustului estetic, preţiozitatea şi grosolănia.

Uneltele, mijloacele de muncă cu o anumită arhitectonică, repartizarea părţilor exterioare, slujesc întotdeauna ca un indiciu al gustului artistic, al gradului de maturitate a sentimentului estetic al oamenilor şi, de asemenea, ca stimulent al dezvoltării lor estetice.

Într-adevăr, dacă am compara primele unelte de producţie ale omului cu uneltele de muncă confecţionate în stadiile mai înalte de dezvoltare ale societăţii, este uşor de remarcat că cele dintîi sînt mult mai primitive nu numai prin calităţile lor tehnice, ci şi prin faptul că sînt mai puţin elegante. Ele sînt prea puţin simetrice, prost „croite". Pentru ca omul să înveţe să lucreze cu iscusinţă se cereau multe lucruri: cunoaşterea însuşirilor materialelor naturale, priceperea de a le „stăpîni" cu folos pentru acţiunea întreprinsă şi, prin urmare, şi o gîndire destul de dezvoltată, ca şi

deprinderi dezvoltate de producție. Tocmai în procesul de muncă, perfecționîndu-și neîntrerupt deprinderile sale de producție și îmbogățindu-și experiența de producție, oamenii au învățat să facă nu numai lucruri utile, dar și frumoase, iar apoi, pe măsura lărgirii nevoilor lor și a îmbunătățirii vieții, au învățat să-și creeze și o ambianță de trai după legile frumosului: ei năzuiau să aibă obiecte frumoase, le-au înfrumusețat minunat prin cioplire, prin ornamente elegante etc. În aceste podoabe, în lucrurile de fiecare zi, executate cu eleganță s-a manifestat, de asemenea, sentimentul estetic al omului, necesitatea lui de frumos, adică necesitatea estetică.

Trebuie să spunem că și necesitățile omenești se dezvoltă și se perfecționează în ultimă instanță pe baza producției, iar în cursul dezvoltării istorice nu se îmbogățesc numai necesitățile existente, ci apar și altele noi.

Numai într-un anumit stadiu, mai înalt, de dezvoltare socială, apare necesitatea specifică de a crea lucruri, obiecte a căror destinație practică este de a-i inspira pe oameni, de a dezvolta forțele lor spirituale. Numai într-un anumit stadiu, destul de înaintat de dezvoltare a societății, activitatea artistică intră în viața de fiecare zi și satisfacerea cerințelor estetice devine tot mai mult o trebuință necesară, vitală a omului.

Astfel, în orice lucru pe care l-ar crea omul în mod liber (nu forțat), el pune întotdeauna și „suflet". De exemplu, prelucrînd o piatră, el ține seama de destinația obiectului confecționat, imprimîndu-i totodată, în timpul lucrului, gîndirea și imaginația sa creatoare. Încercînd să facă obiectul folositor și, în același timp, frumos, el ține seama și de legile frumosului, acționează în concordanță cu ele. Ca rezultat se obțin diferite lucruri care sînt și folositoare, și frumoase. Astfel, din piatră omul ridică clădiri măreț, cu piatră pavează drumurile, din piatră face cele mai variate podoabe etc. Desigur, cu toate aceste transformări, piatra rămîne piatră. Ea este o „materie moartă". Însă atunci cînd vorbim despre o casă de piatră, despre caldarîm sau despre un vas de piatră cu valoare decorativă, această „materie moartă" a și căpătat în procesul de muncă amprenta necesităților omului, a gîndirii și sentimentelor lui. Aceasta este „obiectualitatea umanizată" și nu pur și simplu o piatră, deoarece ea conține și o anumită cantitate de muncă omenească și cele mai variate idei, scopuri, necesități ale

omului. Corespunzător cu aceasta, în societatea care a atins un stadiu înalt de cultură, practica, activitatea omului sînt foarte variate, cuprinzînd munca materială de producție, practica științifică și activitatea artistică. Adesea, aceste forme și altele ale practicii omenești se încrucișează, însă nu coincid pe de-a-ntregul niciodată. Altfel, existența unor forme atît de variate ale activității umane n-ar avea un sens practic. Ceea ce nu exprimă necesitățile arzătoare ale vieții conține în germene moartea, ofilirea. Așa se întîmplă cu toate. Așa se întîmplă și în artă. Aceasta o atestă, evident, moartea fulgerătoare, literalmente în cîțiva ani, a unor școli mai mari sau mai mici din literatură, ca futurismul, constructivismul, imagismul și alte „isme", curente literare născute moarte, pe măsură ce se curăța terenul social care hrănea aceste școli în artă.

În ce rezidă, dar, sensul practic al artei? Această problemă trebuie lămurită ca să nu cădem în simplism, lucru ce, din păcate, se mai întîlnește într-o serie de lucrări de estetică. Adesea, rolul practic al artei în societate este legat numai de arta decorativă-aplicată, de arhitectură sau, cel mult, de semnificația aplicării picturii, sculpturii, cinematografiei. Este indiscutabil că activitatea artistică are întotdeauna importanță în aplicarea ei. Astfel, sculptura poate sluji și unor scopuri de cercetare științifico-istorică și poate fi folosită în scopuri decorative. Arta cinematografică a căpătat în ultima vreme o aplicare foarte largă și în domeniul instrucțiunii, și în domeniul științei. Noi avem un număr destul de mare de minunate filme științifico-documentare, care propagă realizările experienței înaintate a stahanoviștilor și descoperirile tehnico-științifice. Aceste filme sînt de un ajutor serios, de pildă în predare. Povestirea despre anumite realizări științifico-tehnice și din producție poate, cum se zice, să nu ajungă la conștiința auditorilor, filmul însă este intuitiv și, de aceea, este mai accesibil. El este în stare să redea și ceea ce ar reprezenta o dificultate pentru profesor. De exemplu, este greu să povestești cum crește o plantă, prin ce stadii trece; să arăți acest lucru cu ajutorul tehnicii este însă ușor. Și folosul practic care rezultă de aici este incontestabil. Oare esența și sensul practic al cinematografiei ca artă nu rezidă și în aceasta?

Totodată și raportul dintre elementele aplicate și elementele artistice propriu-zise în diferitele forme de activitate artistică este diferit. Este suficient să comparăm obiectele

de uz casnic lucrate artistic de către meşterii din Paleh[1] cu operele picturii de şevalet, ca să ne convingem de acest lucru. Lucrările artiştilor din Paleh sînt legate întotdeauna, într-un fel sau altul, de deservirea necesităţilor zilnice şi conţinutul principal al operelor lor are această destinaţie practică, exprimîndu-se în elementele corespunzătoare ale formei artistice. Altceva este cu pictura de şevalet. Ea reprezintă un element de cultură, al cărui *conţinut* este *în întregime* reflectarea vieţii, fixată prin mijloace artistico-plastice. Şi însemnătatea operelor picturii de şevalet în viaţa socială este determinată de măsura în care ele contribuie la cunoaşterea realităţii şi la dezvoltarea cerinţelor spirituale ale oamenilor. Tot aşa stau lucrurile şi cu conţinutul literaturii, muzicii, sculpturii şi artei cinematografice.

Remarcăm fără multă greutate că în aceste forme ale creaţiei artistice este *determinant conţinutul de idei, adevărul artistic care reflectă adevărul vieţii.* În virtutea acestui fapt, operele literaturii, picturii, muzicii, sculpturii ne dau posibilitatea să stabilim şi înfăţişarea spirituală a societăţii în care s-au creat aceste opere, şi nivelul dezvoltării spirituale, al conştiinţei artistice, specifice acestei epoci. De exemplu, este posibilă, oare, o confuzie între *Iliada* şi *Cîntecul lui Roland?* În prima operă, viaţa este oglindită din punctul de vedere al conştiinţei mitologice a anticilor, iar în cea de-a doua avem în faţă caracterul ierarhic al gîndirii medievale, străbătută de o însufleţire religioasă-creştină. Nu este greu de înţeles că *Iliada* şi *Cîntecul lui Roland* sînt monumente artistice ale unor epoci diferite, care exprimă o conştiinţă socială deosebită, sentimente, gînduri şi dorinţe deosebite. Astfel arta, croindu-şi calea în lumea relaţiilor sociale din diferite timpuri şi popoare, le dezvăluie în faţa noastră în mod activ şi nu pasiv, adică filtrînd fenomenele realităţii istorice concrete prin prisma conştiinţei sociale din epoca sa.

Cu alte cuvinte, literatura, pictura, sculptura şi muzica, reflectînd realitatea obiectivă, reprezintă un fel de concentrare de impresii, sentimente şi idei proprii oamenilor dintr-o anumită epocă, şi care totodată, străbătînd chiar veacurile, nu-şi întrerup „influenţa practică". Ele provoacă şi la oa-

[1] Un sat din R.S.F.S.R. în care s-a dezvoltat de sute de ani pictura miniaturală populară cu motive religioase, basmice etc. *(Nota red. rom.).*

menii noilor generaţii sentimente, asociaţii, gînduri şi năzuinţe. Şi cu cît formele respective ale artei au o mai mică însemnătate aplicativă, cu atît se dezvăluie mai deplin, mai viu, mai intens psihologia, conştiinţa societăţii, clasei, individului.

De altfel şi în arta aplicată, şi în arhitectură, unde legătura artei cu practica materială este exprimată mai distinct, latura artistică propriu-zisă are un conţinut ideologic, spiritual. Aceasta este imaginea artistică al cărei conţinut este realitatea reflectată de artist. Prin aceasta, imaginea artistică poartă şi aici amprenta necesităţilor spirituale, a sentimentelor şi năzuinţelor oamenilor dintr-o anumită societate, dintr-o anumită clasă. Desigur, caracterul imaginii artistice arhitecturale este altul decît în literatură sau în pictura de şevalet. Arhitectura nu cunoaşte caractere tipice în împrejurări tipice. Ea îşi îndeplineşte funcţia estetică, ideologică, prin forme artistice expresive, corespunzătoare menirii sociale a construcţiei arhitectonice.

Din punct de vedere al formei, arta se deosebeşte de toate celelalte valori ale culturii prin faptul că în ea vedem „chipul artistului". Conţinutul artei cuprinde întotdeauna şi atitudinea omului faţă de realitate. În valorile culturii materiale nu există însă indicii evidente cu privire la creatorul lor. În procesul practicii materiale, oamenii creează în mod empiric obiecte ale muncii care corespund pe deplin destinaţiei lor tehnice. Desigur, şi ele conţin elemente estetice, dar sînt subordonate total adecvării tehnice. Indiscutabil că şi procesul muncii materiale — de producţie — este însoţit de o însufleţire creatoare, este colorat de gîndurile şi sentimentele omului. Dar în acest caz gîndurile şi sentimentele omului, patosul lui creator „sînt depăşite". În artă este cu totul altceva. Prin natura sa, ea nu poate fi despersonalizată. În legătură cu aceasta, poetul Mihail Isakovski a făcut, în ceea ce priveşte poezia, următoarea afirmaţie justă:

„Un «secret» general, universal al poeziei, potrivit pentru toate împrejurările vieţii, nu există şi nici nu poate exista.

Dacă totuşi există un «secret» al creaţiei poetice (folosesc aici cuvîntul «secret» în mod cu totul convenţional), acest «secret» este propriu fiecărui poet, fiind particular, individual. Şi «secretul» unui poet, de pildă, nu poate fi privit ca o cheie cu care poţi descuia orice lacăt...

A stăpîni «secretul» poetic înseamnă, mai întîi de toate, a fi *independent* în creaţie, adică a vorbi aşa cum ţi-e propriu *numai ţie* şi nu altcuiva, a vorbi despre un lucru pe care-l

poți spune doar tu, fiindcă l-ai văzut în viață, l-ai gîndit profund, l-ai simțit din plin, l-ai înțeles, ai tras concluzii tema folosită trebuind să fie ceva *măreț, însemnat, interesant nu numai pentru poetul însuși sau pentru un cerc restrîns de oameni, ci pentru cel mai larg cerc de cititori.*

Nu putem crede că poetul, stăpînind tehnica versificației, nu face decît să povestească mecanic, impasibil, în rînduri rimate, despre anumite fapte, despre anumite fenomene din viață. Se înțelege că cunoașterea tehnicii versificației este necesară, însă ea nu asigură succesul.

Procesul de creație este un lucru incomparabil mai complex decît priceperea de a folosi în mod standardizat așa-numitele reguli de versificație"[1].

M. Isakovski arată în mod just că poezia și arta în ansamblu cer întotdeauna originalitate. În artă nu există și nu pot exista căi bătătorite o dată pentru totdeauna. Pentru conținutul unei opere artistice nu este important numai *ce* se reflectă și în ce scop, dar și *cum* se reflectă. De aceea, în operele de artă, cum spunea încă Bielinski, există subiectivitatea care nu permite artistului „să fie străin, cu o indiferență apatică, față de lumea pe care o desenează, ci-l obligă să treacă *prin sufletul său viu* fenomenele lumii externe, și de aceea să le insufle și lor *sufletul său viu*"[2]. Și această remarcă a lui Bielinski este deosebit de importantă.

Este îndeobște cunoscut că acțiunile și faptele oamenilor nu sînt niciodată lipsite de cauze. Ele sînt provocate de anumite impulsuri și acestea sînt cît se poate de variate: aici găsim atît influențele directe ale mediului exterior, cît și așa-numitele forțe și impulsuri ideale, care sînt, desigur, înrîurite și ele de condițiile de trai și de împrejurări. Însă în acest caz trebuie să subliniem altceva, și anume faptul că aceste forțe și impulsuri ideale — sentimentele, gîndurile și dorințele — reprezintă un puternic stimulent al acțiunii sociale și tocmai arta este aceea care le înmănunchează, fiind un instrument de neînlocuit al înrîuririi spirituale asupra societății. Nu zadarnic artiștii sînt numiți la noi „ingineri ai sufletelor omenești". Într-adevăr, arta este o activitate socială care joacă un rol imens în formarea sentimentelor, gîndurilor și năzuințelor omenești. A. M. Gorki scria, pe

[1] Culegerea „Despre munca de scriitor", Sovetski pisatel, M., 1955, pp. 75—76.

[2] V. G. Bielinski, *Opere*, sub redacția lui S. A. Vengherov, vol. VII, S.Pb., 1904, pp. 253—254.

drept cuvînt: „Orice artă — în mod conștient sau inconștient — își propune ca scop să trezească în om diferite sentimente, să-l educe în spiritul unei anumite atitudini față de fenomenul respectiv al vieții"[1].

De aici reiese limpede și specificul influenței creației artistice asupra societății. Dacă știința, de exemplu, influențează societatea prin tehnică, prin forțele de producție și relațiile de producție, arta nu are nevoie de nici un intermediar. Ea influențează societatea direct. Astfel, chipul lui Pavel Korceaghin, creat de Nikolai Ostrovski, influențează mintea, sentimentele și voința cititorului și auditorului direct, fără nici un fel de verigi de transmisie. Romanul *Așa s-a călit oțelul* trezește în oameni năzuința către o muncă creatoare, el ne învață ce înseamnă înalta principialitate comunistă, finețea și noblețea sentimentelor, ura sfîntă față de tot ceea ce este conservator, înapoiat. Nu o dată omul care a citit romanul lui N. Ostrovski își amintește, în clipele grele de viață, chipul lui Pavel Korceaghin și acest chip îl ajută să biruie greutățile și să lupte pentru scopul urmărit. Putem spune, fără a exagera, că chipul lui Pavel Korceaghin a părăsit de mult paginile cărții, găsindu-și urmași demni în viață.

Înrîurirea socială a unei opere de artă asupra oamenilor îmbracă cele mai variate forme; uneori se întîmplă ca, de la citirea unei opere de artă pînă la actul de voință, pînă la faptă, să fie o cale lungă de străbătut. Însă nici o operă cu adevărat artistică, citită de un om, nu trece fără a lăsa nici o urmă. Ea va lăsa neapărat o urmă în inima și în conștiința lui. De ce? Pentru că nu numai procesul de creație a unei opere de artă, ci și procesul de percepere a ei are un caracter creator. În procesul de percepție, imaginea artistică leagă în mod nemijlocit experiența de viață a artistului cu experiența de viață a spectatorului, cititorului, auditorului, trezindu-le anumite asociații, reprezentări și impresii și exercitînd prin aceasta o influență imensă asupra comportării, simțămintelor lor etc.

Iată ce povestește A. M. Gorki despre influența unei opere artistice asupra cititorului, în povestirea sa *Cum am învățat carte:* „. . . cît de neînchipuit de mare mi-a fost uimirea cînd am simțit că fiecare carte aproape, povestindu-mi despre oameni, despre sentimente, gînduri, fapte, care îmi erau

[1] M. Gorki, *Opere în 30 de volume*, vol. 24, Goslitizdat, M., 1949, p. 170.

necunoscute cu desăvîrșire, îmi deschidea parcă o fereastră înspre o lume nouă, neștiută. Și mi se părea chiar că viața înconjurătoare — tot ce este aspru, crud, murdar, tot ce mi se perinda prin fața ochilor zi de zi, toate erau neverosimile și inutile; verosimilul și utilul erau numai în cărți, unde totul era mai frumos, mai înțelept, mai uman. Se vorbea și în cărți despre grosolănia, despre prostia oamenilor și despre suferințele lor; erau înfățișați și acolo oameni răi, ticăloși, dar, pe lîngă ei, mai erau și altfel de oameni, așa cum nu văzusem și nici măcar nu auzisem că ar fi — oameni cinstiți, dîrji, oameni care iubeau adevărul, gata în orice clipă să-și dăruiască viața pentru triumful lui, să săvîrșească o măreață faptă de eroism".

Gorki numea citirea cărților procesul de „contopire spirituală a omului cu marii gînditori ai vremurilor", care „dezvăluie uneori omului sensul vieții, arătîndu-i totodată locul pe care îl ocupă el în viață". Cartea, spunea el, este un izvor de cunoștințe, iar cunoștințele fac „din noi oameni cinstiți, cu mintea luminată, oameni în stare să iubească cinstit omul, să-i respecte truda și să admire din toată inima roadele minunate ale muncii sale măreție, neîntrerupte"[1].

Așadar, arta este o formă a activității spirituale, nu numai prin rezultatele, dar și prin caracterul său. Ea nu se sprijină pur și simplu pe cunoștințe, ci include cunoașterea ca cea mai importantă latură; acest lucru se referă atît la procesul de percepere a unei opere de artă, cît și la crearea ei.

Despre perceperea operelor de artă am mai vorbit. Să ne oprim acum pe scurt asupra problemei modului de a crea o operă de artă.

Să citățm chiar mărturiile oamenilor de artă. În articolul său *Experiența mea literară în ajutorul autorului începător*, A. Fadeev povestește că procesul oricărei lucrări artistice poate fi împărțit în trei perioade:

1. perioada de acumulare a materialului,
2. perioada de aprofundare și de „zămislire" a operei,
3. perioada de scriere a ei[2].

Prima perioadă, remarcă A. Fadeev, se caracterizează prin faptul că scriitorul, în parte conștient, în parte spontan,

[1] M. Gorki, *Opere în 30 de volume*, vol. 14, E.S.P.L.A., — Cartea Rusă, București, 1959, pp. 260, 266, 267, 270.
[2] Vezi culegerea „Despre munca de scriitor", p. 301.

acumulează material din realitate. Firește, cu cît sînt mai bogate observațiile artistului asupra vieții, cu atît sînt mai largi posibilitățile lui estetice. Pot fi găsite întotdeauna, într-o măsură mai mare sau mai mică, fenomene ale realității care să slujească drept bază obiectivă unei opere și, în primul rînd, concepției ei artistice, conținutului ei de idei. Astfel, subiectul romanului *Înfrîngere* a fost luat de A. A. Fadeev din războiul civil în regiunea Primorie, unde a participat direct la lupta de partizani de sub conducerea lui Serghei Lazo. Tocmai această experiență a vieții, acumulată în detașamentele de partizani din Sucean, a fost pusă la baza romanului său *Înfrîngere*, deși se înțelege, pînă-n anul 1925 Fadeev nici n-a bănuit că va deveni scriitor.

În a doua perioadă de muncă, artistul, dintr-o rezervă imensă de impresii, face o selecție conștientă a unui anumit material luat din viață, pentru concepția artistică, ideologică a viitoarei opere, pentru ideea ei de bază. În această perioadă, toate impresiile disparate din viață, care s-au adunat în capul artistului, se clarifică, se grupează în jurul principalei idei artistico-plastice, ale subiectului de bază. „Tema *Înfrîngerii*, scrie A. A. Fadeev, a fost concepută de mine cu mult înainte de a fi pornit la realizarea ei. Schema de bază a acestei teme mi-a apărut în minte încă în anul 1921—1922, deși n-am scris *Înfrîngere* decît în anul 1925. Tema romanului *Înfrîngere* și a romanului *Ultimul din Udeghe*, în acea perioadă (1921—1922) se împleteau încă strîns în închipuirea mea: pe atunci nu credeam că acestea vor fi două opere, căci aveam de gînd să scriu un singur roman. În timpul selecționării materialului, am înțeles că e vorba de două opere diferite și am început să lucrez conștient în ambele direcții, căutînd să precizez ideea principală a fiecăreia dintre ele și să găsesc mijloacele exprimării lor artistice".

A treia perioadă este epoca de muncă directă asupra operei, în cursul căreia concepția artistică, ideologică a operei se clarifică definitiv și se transformă într-o operă de artă închegată, adică se fixează, capătă formă în cadrul unui anumit material.

„În această perioadă — scrie Fadeev — te gîndești mult asupra subiectului, adică la calea de urmat, la evenimentele care trebuie oglindite și la succesiunea lor, pentru a putea reda gîndurile, pentru a exprima ideile care stau la baza operei.

Se înțelege că atunci cînd artistul intră în perioada a treia de muncă și începe să scrie, multe lucruri la care s-a gîndit înainte sînt date la o parte, și multe se limpezesc în procesul scrierii, cu o putere și cu o claritate mult mai mare; primele lui planuri se schimbă într-o măsură mai mare sau mai mică, însă pilonii principali rămîn aproape întotdeauna *aceiași*. De aici a apărut termenul cunoscut în cercul scriitorilor: «zămislirea operei». Tovarășii mei de muncă literară spun că trebuie să începi să scrii numai atunci cînd ideea principală a operei este absolut limpede, cînd tema principală și subiectul s-au clarificat mai mult sau mai puțin. Cînd o operă a fost zămislită și adînc gîndită, schimbările care vor surveni în procesul scrierii ei nu vor fi atît de mari. O operă prematur concepută va fi în mod inevitabil neînchegată, ideea ei va rămîne deseori neînțeleasă de cititor, căci ea nu a fost, evident, clară și înțeleasă nici de autor"[1].

Astfel, în artă, activitatea de reflectare este precedată întotdeauna de o perioadă îndelungată de acumulare a impresiilor din viață, care, pe o anumită treaptă de generalizare a lor, creează în conștiința artistului ideea — concepția operei. Mai tîrziu, toată grija artistului este ca această concepție artistică, ideologică, găsită de el, să fie fixată într-o formă artistică de o claritate de cristal și să ajungă în acest mod la conștiința oamenilor, să dea rezultate practice. Ideile prin ele însele nu sînt în stare să facă **nimic**, în schimb, punînd stăpînire pe conștiința maselor, ele se transformă într-o forță materială uriașă.

În treacăt fie zis, specificul oricărei activități spirituale și al celei artistice se manifestă, în comparație cu munca materială de producție, în acțiunea ei practică deosebită asupra vieții sociale.

După cum se știe, tehnica fără oameni este moartă, ea este pusă în mișcare de oameni. Tocmai oamenii care au o experiență de producție și deprinderi de muncă acționează uneltele de muncă în procesul de producție materială. În artă însă, dimpotrivă, opera de artă trebuie să determine oamenii să acționeze. O operă de artă obține rezultatul dorit și capătă o semnificație socială numai în acest caz. Altfel, ea va fi „un lucru în sine".

Pentru ca o operă artistică să capete semnificație socială, ea trebuie să se transforme dintr-un „lucru în sine" într-un

[1] Vezi culegerea „Despre munca de scriitor", pp. 303—304.

„lucru pentru noi", *„să treacă" dintr-un fapt de conștiință individuală într-un fapt de conștiință socială*, adică să străbată gîndirea, sentimentele și voința maselor, să devină un motiv, un stimulent al acțiunii lor practice. Atîta timp cît artistul lucrează la opera sa, ideile care-l frămîntă nu au o semnificație socială reală. Deși aceste idei reprezintă un produs social, rodul unor anumite condiții de viață socială, totuși în această perioadă ele nu sînt încă fenomene ale culturii, deoarece stau neprecizate în conștiința autorului, n-au depășit cadrul gîndirii lui individuale și nu au devenit încă un bun al societății. Dar iată, în sfîrșit, opera a fost scrisă, munca artistului s-a încheiat și opera creată de el a devenit un fapt de cultură spirituală, a căpătat o semnificație obiectivă, adică o existență în afară și independent de conștiința autorului. Acum această operă poate să devină obiect de percepție senzorială nemijlocită a maselor și devine într-adevăr.

Dar acest lucru se produce întotdeauna dintr-o dată? Nu. Putem da destule exemple care arată că deseori trece un timp foarte îndelungat pînă cînd o operă capătă o răspîndire largă în societate. Ea este legată de o serie de împrejurări: și de ideile cuprinse în opera respectivă, de însemnătatea lor, de măsura în care corespund cerințelor arzătoare ale dezvoltării sociale, și de posibilitățile obiective de răspîndire a acestor idei. Aceasta depinde, în sfîrșit, și de măsura în care o operă de artă corespunde simțului estetic, gustului artistic și cerințelor estetice ale poporului. Totuși, indiferent de împrejurări, *valoarea practică a operei coincide întotdeauna cu semnificația ei artistico-ideologică;* soarta unei opere de artă rezidă în soarta ideilor a căror semnificație este determinată de legătura cu viața, de cerințele arzătoare ale poporului, de tendințele obiective ale dezvoltării sociale.

Din această cauză este limpede că arta, fiind o formă specifică a practicii sociale, slujește întotdeauna unor scopuri practice anumite. Practica socială, interpretată marxist, *cuprinde și activitatea artistică, adică practica dezvoltării și satisfacerii cerințelor estetice ale poporului.* K. Marx, de exemplu, vorbind despre însemnătatea estetică a artei din Grecia antică s-a referit anume la practica artistică atunci cînd scria că cele mai mari opere de artă din Grecia antică, reflectînd la un înalt nivel artistic „copilăria neamului omenesc", au și astăzi valoarea de normă și de model.

„Arta pură", adică arta indiferentă față de practica socială, nu există și nu a existat niciodată. Aceasta este o născocire creată de imaginația bolnavă a unor oameni trîndavi sau a unor oameni rău intenționați care încearcă să estompeze, să ascundă natura reacționară a diferitelor curente artistice, a diferitelor opere de artă. Așa a fost întotdeauna: unele opere de artă au contribuit la progresul social și au ajutat forțelor care erau exponentele lui, altele, dimpotrivă, au împiedicat, au frînat mersul înainte al societății. O artă mare este legată întotdeauna de viața socială; ea intervine activ în lupta socială, ridicîndu-se împotriva a tot ceea ce este vechi, perimat, înapoiat, ea apără și afirmă cu curaj idealurile sociale progresiste, curățind calea pentru ceea ce este nou, înaintat. De exemplu, operele marilor artiști din Grecia antică, pătrunse de patos civic, sînt indisolubil legate de viață, sau direct, ca tragedia lui Eschil *Perșii*, sau pe o cale mai complexă, în altă tragedie a sa, *Prometeu înlănțuit*. Oare artiștii geniali ai Renașterii au contemplat numai, nepăsători? Nu. După definiția deosebit de semnificativă a lui Engels „... că aproape toți participă la frămîntările și la lupta practică a timpului lor, că iau atitudine în luptă într-o tabără sau alta, unii cu pana și cuvîntul, alții cu spada, iar alții cu ambele"[1].

Oare iluminiștii francezi din secolul al XVIII-lea s-au ținut deoparte de nevoile sociale ale timpului lor. Acești oameni mari aduceau cultura în mijlocul „stării a treia" din Franța, în vederea revoluției care se apropia. Ei luptau cu curaj împotriva regimului feudal despotic.

În sfîrșit este cunoscută lupta neobosită împotriva reacțiunii pe care o desfășoară astăzi artiștii progresiști din toate țările, apărînd cauza păcii, democrației și socialismului.

Astfel, activitatea artistică este o formă specifică a practicii sociale, al cărei produs sînt valorile culturii spirituale.

Este adevărat că, la vremea lor, proletcultiștii și alți vulgarizatori încercau să identifice activitatea spirituală cu cea materială — de producție a oamenilor. Aceasta era însă o manifestare de materialism vulgar care ducea, inevitabil, la idealism. Nu aveau nimic comun cu marxismul nici afirmațiile proletcultiștilor și ale altor vulgarizatori că arta în dezvoltarea sa ar fi condiționată direct de nivelul tehnicii, de nivelul dezvoltării forțelor de producție. Marx, în lucrarea

[1] F. Engels, *Dialectica naturii*, Editura Politică, București, 1959, p. 5.

sa *Contribuții la critica economiei politice*, a relevat că unele perioade de înflorire a artei nu sînt în raport proporțional cu nivelul de dezvoltare a producției materiale, a economiei. Și într-adevăr, operele mari de artă din Grecia antică au apărut pe baza unui nivel scăzut, înapoiat al forțelor de producție, însă ele nu și-au pierdut valoarea artistică nici astăzi. În schimb, arta abstractă din S.U.A., de pildă, este o artă reacționară care exprimă limpede descompunerea culturii burgheze și, în ultimă analiză, criza generală a capitalismului. Valoarea artistică-ideologică a artei abstracte este egală cu zero.

Așadar, situația artei ca și a tuturor celorlalte fenomene ale culturii spirituale nu este determinată nemijlocit de nivelul de dezvoltare a tehnicii; ea este determinată de totalitatea condițiilor sociale, este legată de producție prin orînduirea economică a societății.

Istoria artei ne arată că nu toate formațiunile sociale sînt la fel de prielnice dezvoltării artei, diferitelor ei forme, genuri și în special artei maselor largi populare. Orînduirea sclavagistă, feudală și mai ales capitalistă înăbușă talentele din sînul maselor. Socialismul, dimpotrivă, eliberînd, pentru prima oară în istorie, masele de exploatare, dă frîu liber dezvoltării tuturor aptitudinilor creatoare ale maselor, inclusiv în domeniul creației artistice.

Socialismul face ca omul să devină pentru prima oară „bogat multilateral", deschide larg în fața lui toate sferele relațiilor sociale: politice, morale, estetice etc. Omul capătă dreptul și posibilitatea obiectivă de a participa activ la construirea vieții sociale. În acest caz nu persoane izolate, ci întregul popor devine constructorul conștient al societății noi, socialiste. Acest lucru schimbă esențial atitudinea oamenilor față de societate, față de munca lor și schimbă chiar caracterul muncii. În socialism, așa cum au prevăzut încă Marx și Engels, și în domeniul producției materiale, munca, prin inspirația sa creatoare, devine tot mai mult asemănătoare muncii artistului. Iar în comunism, munca va fi pentru toți oamenii muncii prima necesitate vitală, va produce satisfacție prin ea însăși. Comunismul — arăta Lenin — trebuie să ajungă și va ajunge la educarea unor oameni pregătiți și dezvoltați din toate punctele de vedere.

Se înțelege că aceasta nu înseamnă că în comunism nu va exista deosebire între activitatea artistică și munca materială — de producție. Ea a existat, există și va exista. Mai mult decît atît, în comunism munca materială — de producție — presupune specializarea și diviziunea muncii între

oameni. După toate cîte s-au spus mai sus, este cu atît mai evident specificul activității artistice în comparație cu munca materială — de producție, și prin sarcinile sale, și prin formele sale, și prin procedeele sale de creație; activitatea artistică presupune, în mod necesar la om, dispoziții și aptitudini naturale, specifice. De aceea, nu oricine poate deveni Rafael, în schimb toți „în care zace un Rafael" vor căpăta, în condițiile comunismului, posibilități nelimitate pentru a-și perfecționa aptitudinile și dispozițiile artistice; oamenii vor avea toate condițiile necesare pentru manifestarea multilaterală a talentelor lor și pentru satisfacerea cerințelor culturale, pentru ca arta să le aducă desfătare. În aceasta rezidă marea forță umanistă a comunismului, care, în epoca noastră de trecere de la capitalism la socialism, a devenit practica vie a milioane de oameni.

CARACTERUL DE SUPRASTRUCTURĂ AL ARTEI

Existența socială determină conștiința socială. Iată teza fundamentală a materialismului istoric. În opoziție cu diferitele sisteme idealiste din sociologie, materialismul istoric a stabilit, fără putință de tăgadă, că izvorul formării vieții spirituale a societății, al ideilor și al concepțiilor ei trebuie căutat în condițiile vieții materiale a oamenilor, în existența lor socială. Numai o asemenea abordare a înțelegerii procesului istoric ne dă posibilitatea să analizăm științific legătura dintre artă și alte fenomene sociale, condiționarea lor obiectivă, să explicăm cauzele fundamentale și forțele motrice ale dezvoltării artistice a omenirii.

Savanții burghezi care împărtășesc concepțiile idealiste asupra artei nu sînt în stare să înțeleagă care sînt adevăratele forțe motrice, izvoarele și bazele dezvoltării creației artistice, nu sînt în stare să dezvăluie adevăratele cauze ale avîntului și decăderii artei în diferitele țări, în diferitele perioade. Încercînd să explice fenomenele complexe ale dezvoltării artistice, acești savanți burghezi scot de obicei la lumină tot felul de motive secundare, întîmplătoare, sau se opresc la fenomenele vieții spirituale, decretîndu-le principale, primordiale, determinante. Vorbind, de exemplu, despre înflorirea artei în Grecia în secolul al V-lea î.e.n., unii dintre ei se referă la „moralitatea înaltă" și „la instinctul de libertate" al grecilor antici, trecînd în același timp sub tăcere faptul că această dezvoltare a artei a avut ca bază modul de producție

sclavagist. Tocmai sclavia, apărută pe baza inegalității economice și a proprietății private, a dat posibilitate populației libere din Atena să se ocupe de știință, de creația artistică și de politică, trecînd munca fizică pe umerii sclavilor. Dar nu este vorba numai de aceasta. „Moralitatea înaltă" și „instinctul de libertate" necesită, de asemenea, o explicație. Cum apare morala? De ce în epoci diferite și la clase diferite ea nu este aceeași? Cum s-a format idealul de libertate la grecii antici și care este acest ideal? Într-un cuvînt, nu ne putem lipsi de studierea istorică-concretă a condițiilor vieții sociale, ale dezvoltării ei. În caz contrar, va rămîne de neînțeles pe ce bază s-a dezvoltat arta greacă antică, de ce „societatea ateniană de o înaltă moralitate" — cu „instinctul ei de libertate" îl scoate pe sclav dincolo de limitele sferei estetice, îl lipsește de toate binefacerile culturii și artei, îl condamnă la o existență semianimală, de ce arta Greciei antice nu seamănă cu arta medievală sau cu arta din epoca Renașterii, cu creația artistică a reprezentanților clasicismului[1] sau cu arta socialistă contemporană?

Arta creatoare a antichității a atras în mod deosebit atenția marilor artiști din epocile următoare, iar influența artei antice asupra artiștilor din epoca Renașterii și a clasicismului a fost atît de mare încît mulți istorici și critici de artă burghezi văd în aceasta cauza primordială a avîntului creației artistice. În realitate însă, influența antichității este aici un element însoțitor și nu o cauză. Ea însăși necesită o explicație: de ce în evul mediu antichitatea nu exercita o influență atît de mare, iar mai tîrziu, în perioada de decădere a feudalismului și de apariție a capitalismului, se naște deodată interesul pentru antichitate, și tocmai în țările în care a început dezvoltarea capitalismului? Dar și caracterul influenței antichității a fost deosebit în țări diferite și s-a schimbat o dată cu dezvoltarea societății, a orînduirii ei economice. Reprezentanții clasicismului francez — spre deosebire de artiștii din epoca Renașterii, de pildă — nu s-au bazat atît pe arta greacă, cît pe arta romană, mult mai puțin legată de izvoarele populare originale. Și din moștenirea Romei ei au luat în primul rînd ceea ce corespundea mai bine spiritului monarhiei absolute, în cadrul căreia avea loc atunci dezvoltarea burgheziei și formarea națiunilor burgheze. Arta din epoca Renașterii nu a cunoscut aceste îngrădiri. În afară de

[1] Autorul se referă la clasicismul francez din secolul al XVII-lea. — *Nota red. rom.*

aceasta, artiștii Renașterii luau ca aliat antichitatea pentru a lupta neînfricat împotriva asupririi feudale și a despotismului bisericesc. Mulți reprezentanți ai clasicismului francez, printre care Corneille și Racine, în operele lor de inspirație religioasă, proslăveau creștinismul primitiv. Artiștii din epoca Renașterii și scriitorii curentului clasic priveau antichitatea în mod diferit, foloseau într-o măsură deosebită și în felul lor și izvoarele populare ale artei naționale. Creația lor artistică nu poate fi confundată. Este suficient să spunem că artiștii din epoca Renașterii au răsturnat toate canoanele și dogmele, în numele „omului liber", în numele dezrobirii intelectului și a tuturor simțurilor lui de sub jugul evului mediu, pe cînd reprezentanții clasicismului au luptat împotriva „samavolniciei" în artă. La artiștii Renașterii pe primul plan era omul, liber de cătușele și îngrădirile de castă, iar la reprezentanții clasicismului era „cultul rațiunii, subordonarea individului față de interesele statului", fără a mai vorbi de faptul că operele artiștilor Renașterii se deosebesc de operele clasiciste și prin amploarea de cuprindere a realității, și prin caractere titanice, și prin îmbinarea minunată a sublimului și josnicului, realului și fantasticului.

De unde decurge această deosebire în abordarea realității, în principiile cunoașterii și ale zugrăvirii ideologic-creatoare la reprezentanții clasicismului și la artiștii din epoca Renașterii? Răspunsul se impune de la sine: artiștii Renașterii și clasiciștii își propuneau scopuri sociale diferite și, corespunzător, sarcini ideologice creatoare diferite. Dar de unde vin aceste scopuri? Ele nu sînt de loc un dar al „destinului". Ele sînt generate de societatea, de epoca în care trăiește artistul. Ele sînt generate, în fine, de tendințele ideologice de clasă ale artistului, iar acestea sînt, de asemenea, produsul unor anumite condiții sociale.

Acest lucru dovedește încă o dată că arta este reflectarea relațiilor sociale care i-au dat naștere, că ea nu se schimbă după bunul plac al diferiților artiști, ci în funcție de condițiile vieții oamenilor, în funcție de schimbările bazei economice a societății. Și, într-adevăr, adevărații artiști și nu jalnicii epigoni imitatori sînt totdeauna preocupați de rezolvarea problemelor vitale ale epocii lor. Orice subiect ar aborda, ei dezvăluie într-o măsură sau alta chiar prin veșmintele trecutului, viața, gîndurile și sentimentele contemporanilor lor.

Totuși, pentru a înțelege un fenomen specific cum este arta, nu-i de ajuns să stabilești numai legătura ei cu economia, cu

baza care i-a dat naștere. Trebuie explicată și corelația dintre artă și ideologia politică, morala și alte forme ale conștiinței sociale. În afară de aceasta, o artă mare, apărînd din cerințele societății care i-au dat naștere, are, în același timp, o valoare estetică mereu actuală. Și acest lucru cere o explicație. „... Dificultatea — arăta K. Marx, referindu-se la arta greacă — nu constă însă în a înțelege că arta și epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne mai produc încă și astăzi o plăcere artistică și că mai contează în anumite privințe ca norme și modele inegalabile"[1].

Unii dintre filozofii și criticii noștri de artă nu pot înțelege legătura dintre aceste două teze — condiționarea istorică a artei și valoarea ei estetică mereu actuală. Ei judecă astfel: dacă arta are un caracter de suprastructură, de ce nu este lichidată o dată cu desființarea bazei vechi? Dacă nu are caracter de suprastructură, cum rămîne cu concepțiile artistice, care au, fără îndoială, caracter suprastructural? Pentru a ieși pe calea cea bună trebuie să înțelegem, mai întîi de toate, sensul științific al împărțirii fenomenelor sociale în fenomene ale bazei și ale suprastructurii, să găsim criteriul obiectiv, just, de raportare a fenomenelor sociale la suprastructura societății. Cu atît mai mult cu cît printre filozofi, critici literari și de artă, care lucrează în domeniul esteticii marxist-leniniste, se poartă încă de multă vreme discuții asupra acestor probleme.

Se știe că fenomenele vieții sociale sînt extrem de variate. Relațiile economice, politice, juridice și altele sînt strîns legate între ele; ele se împletesc reciproc, formînd un organism social complex. Prin simplă observație este imposibil să stabilim legătura internă dintre ele, legile lor de dezvoltare, cauzele fundamentale ale schimbărilor lor. Aici trebuie să ne sprijinim pe puterea gîndirii teoretice, pe principiile și categoriile materialismului istoric, inclusiv pe categoriile de „bază economică" și „suprastructură" ale societății, care reflectă just structura și dezvoltarea relațiilor sociale, legile schimbărilor lor.

Ce înțelege materialismul istoric prin „baza economică" și „suprastructura" societății? V. I. Lenin scria: „... relațiile sociale se împart în relații materiale și relații ideologice. Acestea din urmă nu reprezintă decît o suprastructură a celor

[1] K. Marx-F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., București, 1953, p. 28.

dintîi, care iau naștere independent de voința și de conștiința omului, ca (rezultat) formă a activității omului, îndreptate spre întreținerea existenței lui"[1]. În această teză fundamentală a marxismului stă cheia înțelegerii bazei economice și a suprastructurii societății.

Marxism-leninismul pornește de la ideea că totalitatea relațiilor de producție — baza economică — determină relațiile ideologice, caracterul ideilor și instituțiilor unei anumite societăți, adică suprastructura ei. De exemplu, K. Marx numea relațiile juridice relații volitive, subliniind că dreptul reprezintă voința clasei dominante, ridicată la rangul de lege. Aceasta însă nu este o „voință" hărăzită de sus. Ea este condiționată de situația acestei clase în sistemul de producție, adică de orînduirea economică a societății.

Toate concepțiile politice, morale și de altă natură, ideile și principiile de clasă după care se călăuzesc oamenii, cînd creează partide politice, organizațiile științifice, artistice și alte organizații și instituții și, în sfîrșit, relațiile dintre oameni în aceste organizații, se dezvoltă, de asemenea, în ultimă instanță, pe baza unei anumite orînduiri economice, sînt generate de ea.

Prin urmare, trăsătura comună, specifică tuturor relațiilor ideologice, constă în faptul că ele au un caracter *derivat* din relațiile materiale, de producție, reprezintă *reflectarea* orînduirii economice a societății. Totodată este important de menționat că din suprastructura societății fac parte nu numai concepțiile care reprezintă produsul înțelegerii conștiente a realității, sistematizate și generalizate de ideologi (și la noi se obișnuiește să se considere astfel), ci și concepțiile și ideile care apar ca rezultat al reflectării spontane în mințile oamenilor, a practicii lor de zi cu zi, inclusiv iluziile lor. „Pe diferitele forme de proprietate, pe condițiile sociale de existență se ridică o întreagă suprastructură de sentimente, de iluzii, de mentalități și de concepții de viață diferite și caracteristice" — scrie K. Marx în *Optsprezece Brumar al lui Ludovic Bonaparte*[2].

Astfel se poate spune că suprastructura societății reprezintă totalitatea ideilor și instituțiilor corelate, ale unor anumite relații ideologice care reflectă orînduirea economică respectivă. După cum se știe, din baza economică a societății fac parte formele de proprietate asupra mijloacelor de producție, situația, care decurge de aici, a diferitelor grupuri sociale și clase în producție și relațiile economice dintre ele, formele de repartiție și de schimb care depind de relațiile de proprietate[1].

Care este însă situația artei? S-a arătat mai sus că arta este un domeniu al culturii spirituale și că întregul conținut al artei este ideologic. Ea reflectă realitatea prin prisma idealurilor politice și morale ale oamenilor, ale claselor, ea exprimă aceste idealuri. În felul acesta, arta dezvăluie ideile, sentimentele și năzuințele lor. Totodată, arta elaborează și dezvoltă conștiința estetico-ideologică a oamenilor, constituie o forță puternică a educației lor estetico-ideologice în genere. Însă influența ideologică asupra maselor prin mijloacele artei presupune, desigur, și educația lor politică, deoarece creația artistică este indisolubil legată de ideologia politică, o exprimă.

Despre esența estetică a artei vom vorbi mai tîrziu în mod special. Acum vom releva numai faptul că arta aparține relațiilor *ideologice* de ordin estetic, care au elemente comune cu cele politice, morale și cu alte relații sociale de acest gen. Acest element comun care le unește constă în faptul că, în comparație cu *relațiile economice*, ele au *un caracter secundar, sînt determinate de acestea. De aici dreptul de a analiza toate aceste relații, indiferent de particularitățile specifice proprii lor, ca un sistem unic închegat al suprastructurii care se ridică deasupra bazei economice a societății.* Relațiile ideologice, înainte de a se forma, trec prin conștiința oamenilor, a claselor, a partidelor. Ele se formează corespunzător cu concepțiile și idealurile acestora; spre deosebire de relațiile economice, care se formează nemijlocit în sistemul producției materiale, ele reprezintă *reflectarea* relațiilor de producție, derivă din ele.

Caracterul derivat al artei, al relațiilor estetice din cele economice, este lesne de înțeles. Pentru oricine e limpede că, înainte de a se ocupa de artă, oamenii trebuie să mănînce,

[1] V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 1, Editura Politică, București, 1960, p. 147.

[2] K. Marx-F. Engels, *Opere alese în două volume*, vol. I, ediția a II-a, E.S.P.L.P., București, 1955, p. 271.

[1] Despre baza și suprastructura societății, vezi mai amănunțit în articolele mele *Despre lichidarea vechii suprastructuri*, în „Voprosî filosofii", nr. 5, 1955, *Despre teoria marxist-leninistă a bazei și suprastructurii* și *Baza și suprastructura societății socialiste*, în V pomoșci politiceskomu samoobrazovaniiu", nr. 1 și nr. 10, 1957.

să bea, să se îmbrace, să aibă o locuință. Aceasta este o axiomă.

Deprimați de griji, apăsați de nevoi, oamenii nu sînt receptivi chiar la cea mai frumoasă priveliște[1].

Înainte de a fi apărut un ornament frumos pe obiectele din lut de uz casnic și alte podoabe, desene și statuete, a trecut un timp foarte îndelungat plin de muncă încordată pentru crearea și perfecționarea uneltelor de producție materială, în cursul căruia s-au dezvoltat și cerințele spirituale ale oamenilor, și deprinderile lor de producție, și receptivitatea lor față de frumos. Relațiile estetice dintre oameni apar pe baza unor relații de producție dezvoltate. Iar apoi, întrucît munca se înfăptuiește întotdeauna în cadrul unor anumite relații de producție, dezvoltarea artei și caracterul ei sînt condiționate, în primul rînd, de orînduirea economică a societății.

Nu este greu de înțeles și caracterul de suprastructură al orientării ideologice a artei. Cine nu știe că arta, născută de relațiile de producție socialiste, este fundamental deosebită de arta decadentă burgheză! Arta socialistă aduce lumii ideile umanismului proletar, ale eliberării de exploatare și jug colonial, idealurile egalității și independenței popoarelor, ale egalității în drepturi a femeilor cu bărbații, ideile păcii și prieteniei între popoare. Dar arta decadentă burgheză? Ea otrăvește conștiința maselor cu otrava șovinismului, a naționalismului burghez. Ea tinde să insufle oamenilor muncii neîncrederea în forțele lor și să sădească în conștiința lor ideea trăiniciei relațiilor capitaliste, ideea misiunii binefăcătoare a colonialiștilor. Ea încearcă să justifice inegalitatea femeilor și să coboare omul la nivelul de „individ biologic".

Mai complicat este să lămurim *esența suprastructurală a relațiilor ideologice* de ordin estetic, relații care se exprimă cel mai deplin în artă, însă nu sînt epuizate de ea.

Dar ce reprezintă ele? Pot fi ele identificate cu ideologia? Nu, este greșit să identificăm relațiile ideologice cu ideologia. De ce? Pentru că ideologia este o sferă a conștiinței oamenilor, iar relațiile ideologice reprezintă legăturile ce se stabilesc între oameni. Deși relațiile ideologice se formează întotdeauna trecînd prin conștiința oamenilor, ele există însă *în afara* conștiinței lor. De exemplu, instituțiile de artă, care intră în suprastructură, există *în afara* conștiinței oamenilor. Aceste instituții însă sînt create de o clasă, de un partid în vederea luptei pentru anumite idei. Totodată, clasa, partidul, creîndu-le, se călăuzesc după anumite idealuri, idei și concepții. De aceea, relațiile dintre oameni în instituțiile de artă au un caracter ideologic. Și deoarece aceste instituții au drept scop influența estetico-ideologică asupra societății, în cazul de față avem de-a face cu relații ideologice de ordin estetic, apărute pe tărîmul unei anumite baze economice.

Relațiile ideologice de ordin estetic pot avea o formă organizatorică sau pot apărea și spontan. Însă, independent de aceasta, caracterul acestor relații este generat, în ultimă analiză, de baza, de relațiile economice de clasă ale societății. De pildă, relațiile ideologice de ordin estetic care au căpătat o formă organizatorică se exprimă în asociații artistice, în uniuni de scriitori, compozitori etc. Nici aici relațiile estetice nu se „dizolvă" în conștiință. Ele se manifestă în *relațiile artiștilor* și în activitatea lor, care se bazează pe o anumită platformă politică, ideologico-creatoare, în activitatea revistelor și ziarelor care fundamentează și sprijină această platformă. Dar de unde apar aceste principii ideologice, de creație, fixate organizatoric în programe, manifeste și uniuni? Ele nu sînt o creație a unei minți subiective. Ele sînt înțelegerea politică și ideologico-creatoare de către artiști a scopurilor și sarcinilor artei lor. Iar scopurile sînt de clasă, sociale. Din această cauză, la artiștii din diferite clase și din diferite epoci istorice, ele sînt diferite. Să ne amintim de democrații revoluționari ruși. Întreaga lor activitate artistică și de critică literară, pătrunsă de ideile umanismului, se baza pe programul revoluției țărănești. Un conținut deosebit îl are umanismul „Pleiadei" în frunte cu Jean Dorat și Pierre Ronsard, apărut în Franța în cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Aceasta a fost lupta pentru înnoirea literaturii pe baza tradițiilor naționale și a limbii naționale, împotriva preponderenței poeziei de la curte, care nu era decît un simplu amuzament, și împotriva poeziei latine savante, care se îndepărta de viața reală.

Desigur, ar fi o naivitate să prezentăm lucrurile ca și cum relațiile economice se reflectă în artă nemijlocit, ca într-o oglindă. Situația este cu mult mai complexă. Arta se găsește față de bază cu mult mai departe decît alte forme ale conștiinței sociale, ca, de pildă, ideologia politică și juridică. Și este de la sine înțeles. Dreptul care domină într-o anumită societate fixează, sub formă de legi, în primul rînd re-

[1] Vezi K. Marx-F. Engels, *Lucrări din tinerețe*, p. 594.

lațiile de proprietate, care constituie baza relațiilor de producție. Ideologia politică formulează scopurile și sarcinile unei clase față de alte clase și față de stat, pornind direct, nemijlocit, de la cerințele și interesele ei materiale, determinate de locul pe care-l deține clasa în sistemul unui mod de producție, concret din punct de vedere istoric.

Cu arta situația este alta. Ca produs nemijlocit al relațiilor materiale dintre oameni, arta apare în societatea primitivă. În societatea dezvoltată, arta reflectă, de cele mai multe ori, relațiile economice, nu direct, ci prin ideologia politică, iar scopurile clasei condiționate de interesele ei materiale și de situația ei economică nu sînt formulate, de obicei, aici, sub formă de programe sau lozinci politice: arta îl aduce pe cititor, spectator, auditor la concluzii politice printr-un sistem de imagini artistice. Mai mult decît atît, artistul în operele sale zugrăvește nu numai viața clasei sale, dar și a altor grupuri sociale ale societății, diferitele laturi ale realității. Dar cum? Negreșit, prin prisma concepției sale de clasă despre lume. De aceea, și imaginea artistică creată de el influențează masele într-un anumit mod, deoarece poartă „sarcina de clasă", un anumit conținut de clasă.

În orice societate, între cititor și scriitor, între mase și artist se stabilesc relații de ordin estetic, care, cum s-a arătat mai sus, sînt întotdeauna în modul cel mai strîns legate de relațiile politice, morale și de alte relații ideologice. Se înțelege că, organizatoric, ele nu sînt prin nimic fixate. Mai mult decît atît, adeseori ele nu sînt clar înțelese de mase, și în multe cazuri nici de oamenii de artă. Doar un scriitor, un pictor, un compozitor nici nu bănuie uneori în ce fel și ce pături de cititori influențează, deoarece mintea, simțirea și voința cititorilor, spectatorilor și auditoriului nu sînt influențate de el însuși, ci de operele de artă create de el, care, în „ființa" lor reală, există și acționează independent de dorințele subiective ale omului de artă. Aceasta înseamnă că relațiile dintre mase și oamenii de artă se stabilesc într-o măsură însemnată în mod spontan. Și totuși, ele există.

Este un fenomen frecvent în societatea cu clase antagoniste ca diferite opere de artă să fie respinse de cititori, spectatori, auditori, pentru că nu corespund idealurilor și reprezentărilor lor estetice. Și acest lucru se explică, desigur, atît prin caracterul operei de artă percepute, cît și prin componența cititorilor, auditoriului și spectatorilor. Doar interacțiunea dintre artă și mase apare, în ultimă analiză, pe baza relațiilor economice concret istorice, trecînd prin conștiința

poporului, a claselor, a grupurilor sociale ca și prin toate celelalte relații ideologice. De aceea, interacțiunea dintre omul de artă și societate diferă în epoci diferite. Ea se transformă în funcție de totalitatea condițiilor de viață socială a formațiunii social-economice a unei țări. Astfel, în societatea primitivă, care nu cunoaște împărțirea în clase, creațiile artistice erau un bun comun. În societatea sclavagistă situația era alta: aici sclavii nu foloseau bunurile culturii artistice, erau tratați ca ființe inferioare. Așa era și în Grecia antică, și în Egiptul antic, dar cu o singură deosebire esențială: în Egiptul antic și masa principală a populației libere era lipsită de drepturi, iar creatorii operelor artistice erau meșteșugari necunoscuți, situația lor în societate deosebindu-se adesea prea puțin de situația sclavilor. Arta lor slujea scopurilor eternizării „gloriei stăpînilor de pe pămînt" și era reglementată cu severitate de preoți. În Grecia antică, în perioada înfloririi ei, artistul crea pentru toți oamenii liberi, iar societatea prețuia foarte mult arta și pe marii artiști. Operele lor (cu excepția cîtorva genuri de artă aplicată) erau un bun al întregii societăți, iar operele monumentale aveau o destinație socială și nu una particulară. Dacă în Egiptul antic se ridicau piramide mărețe ca mormintele faraonilor, în Atena construcțiile arhitectonice erau destinate deservirii întregii populații libere, care era atrasă de fapt să participe direct la spectacole, la sărbătorile teatralizate și la organizarea lor.

Aceste particularități ale relațiilor dintre artist și societate din Egiptul antic și din Grecia antică nu sînt întîmplătoare. În despoțiile orientale, împăratul era proprietarul suprem al pămîntului obștilor sătești, iar oamenii liberi erau supușii lui lipsiți de drepturi. Această situație a dus la elaborarea unei ideologii speciale, al cărei principiu de bază era divinizarea stăpînilor pămîntești. Corespunzător cu această ideologie au luat naștere în societate și relațiile estetice: arta slujea „vîrfurile", artistul era supusul faraonului și al aristocrației din jurul acestuia. La Atena însă, unde mica gospodărie țărănească și producția meșteșugărească de sine stătătoare mai reprezentau încă baza societății, oamenii liberi își păstrau independența și participau intens la activitatea politică. Aceasta a contribuit și la elaborarea ideologiei originale a conștiinței civice, a patriotismului și, corespunzător, a unor relații estetice cu totul diferite de cele din Egipt.

În evul mediu, creatorii celor mai mari opere de artă erau meșteșugarii. Arta era creată nemijlocit nu atît de cler, care

constituia, ca să zicem așa, intelectualitatea medievală, cît de artiști din sînul poporului care, deși în forme religioase, aduceau cu sine cunoașterea vieții reale și chipuri de oameni simpli. Totodată, arta avea drept scop să influențeze mințile și simțirea nu numai a claselor exploatatoare dominante, ci și a păturilor de jos ale poporului (în acest scop se creează de obicei și forme deosebite de artă).

În epoca așa-numitului absolutism feudal, artiștii care erau în slujba „vîrfurilor" exploatatoare se rup definitiv de popor, se închid într-o castă specială de „preoți ai frumosului". Ei îi priveau de sus pe agricultori și pe meșteșugari. S-a întîmplat ceea ce nu cunoscuse încă istoria: o delimitare precisă în rîndurile intelectualității artistice — o parte a ei se transformă definitiv în slugi intelectuale ale „potentaților acestei lumi", răscumpărîndu-și înjosirea reală de la curte printr-o măreție imaginară într-un imaginar Parnas.

Se înțelege că și în epoca Renașterii au existat mecenați, „protectori ai artei", care comandau opere de artă. I-am putea menționa, de pildă, pe papi și pe boqătașii florentini. Dar în acea epocă artiștii erau militanți sociali și nu slugi intelectuale ale „potentaților lumii"; operele lor, chiar cele comandate de mecenați, nu erau, de obicei, o proprietate privată, ci un bun al întregului popor, care era cel mai bun cunoscător al artei și principalul legiferator al gustului artistic. Nu zadarnic se povestește că Michelangelo i-a spus unui sculptor care manifesta o grijă exagerată pentru iluminarea operei sale: „Nu te trudi, important este cum va fi luminată în piața publică". După cum arată Vasari, Michelangelo a avut în vedere că „atunci cînd operele sînt expuse în public, poporul hotărăște dacă sînt bune sau nu"[1]. Altul era tabloul ce putea fi observat în secolul al XVII-lea la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Aici poeții și scriitorii, pictorii și muzicienii își pierd independența creatoare. Ei creează la comanda curții regale și sînt copleșiți de daruri, titluri, funcții la curte etc. Nu degeaba despre unul dintre pictorii de la curte — Le Brun — există următoarele versuri:

„Ai avut norocul să te naști
În secolul lui Ludovic,
Lui i-a trebuit un pictor
Iar ție — un stăpîn"[2].

[1] Giorgio Vasari, *Descrierea vieții celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, vol. II, Editura „Akademiia", M.-L., 1933, p. 431.
[2] Citat din Salomon Reinach, *Apollon*, M., 1913, p. 232.

În epoca capitalismului, dependența artei de clasele exploatatoare nu este înlăturată, ci a căpătat doar o altă formă, și anume dependența față de „sacul cu bani". Tragedia cea mai mare a artistului, generată de puterea banilor, începe, de fapt, tocmai în condițiile capitalismului, cînd totul, adică și talentul și arta devine o marfă, un obiect de vînzare-cumpărare, cînd aptitudinile și talentele artistice ale masei principale a societății — oamenii muncii — sînt înăbușite de întreaga orînduire capitalistă, nu-și pot căpăta o dezvoltare liberă și pier în germene. Vedem cum, treptat, capitalismul înăbușă în mase aptitudinile de artist și creator, cum, treptat, în societatea burgheză înflorește din plin „producția-marfă artistică" — operele distractive și formaliste de calitate inferioară, încurajate de burghezie. Artiștii, care nu doresc să-și vîndă talentul pe piață, lîncezesc în mizerie. Soarele gloriei se ridică adesea numai deasupra mormîntului lor, deoarece arta, chemată să îmbogățească societatea din punct de vedere spiritual, nu-l îmbogățește de loc pe artist în accepția pe care i-o dă burghezul. Totodată, tocmai în condițiile societății capitaliste crește și se ridică marea forță constructivă, capabilă să reconstruiască lumea, să-i salveze pe oamenii muncii de exploatare și mizerie, iar pe artiști de robie spirituală, de dependența față de „sacul cu bani". Aceasta este clasa muncitoare. Iată de ce cu fiecare an ce trece un număr tot mai mare de artiști înaintați, progresiști, își leagă soarta de clasa muncitoare și de idealurile ei socialiste.

Astfel, încă în societatea capitalistă se formează noi relații estetice între artist și popor, relații pe care întreaga istorie anterioară nu le-a cunoscut și nu le-a putut cunoaște.

Ce ne demonstrează toate acestea? Ele demonstrează că concepțiile, ideile artistice și relațiile ideologice de ordin estetic reflectă orînduirea economică și relațiile de clasă proprii acesteia, că ele se schimbă o dată cu schimbarea bazei economice și, în consecință, fac parte din sfera suprastructurii.

Este adevărat că nici unul dintre adepții de la noi ai ideii că arta nu are în U.R.S.S. caracter de suprastructură nu a negat și nu neagă că ea se dezvoltă pe o anumită bază economică și că este generată de această bază. Toți cercetătorii artei, care gîndesc materialist, recunosc acest lucru. Însă unii dintre filozofii și criticii noștri de artă, care afirmă că arta nu are caracter de suprastructură, „o scrîntesc" atunci

cînd proclamă drept criteriu al caracterului de suprastructură durata existenței diferitelor fenomene sociale. Pornind de la teza lui I. V. Stalin că suprastructura nu are o viață lungă și dispare o dată cu baza care a generat-o, ei afirmă că arta fiecărei epoci supraviețuiește bazei care a generat-o — adică se găsește în afara sferei suprastructurii. Nu putem socoti ca întemeiat acest argument.

Criteriul duratei existenței fenomenelor sociale, pe care îl folosesc adepții ideii că arta nu are caracter de suprastructură, nu are nici măcar puterea unei generalizări aproximative, nu ajută, ci deseori împiedică înțelegerea corelației complexe dintre fenomenele sociale în dezvoltarea lor istorică. De exemplu, nici unul dintre acești filozofi și critici de artă nu se îndoiește că religia este un element de suprastructură, că ea intră în suprastructura tuturor societăților cu clase antagoniste. Și acest lucru este just. Și religia există de mult, reprezentînd elementul cel mai conservator al suprastructurii, deoarece tradiția ei de veacuri are aici o importanță excepțional de mare. Iar puterea tradiției este, după cum se știe, o forță deosebit de mare. Desigur că, în dezvoltarea sa, și religia suferă anumite schimbări: pe măsura dezvoltării social-economice, zeii ginții se transformă treptat în zei ai tribului, iar zeii tribului în zei naționali, pentru ca apoi să apară religiile monoteiste cu caracter universal (creștină, mahomedană și budistă). Și într-adevăr, așa este. Dar nu-i mai puțin adevărat că, cu toate aceste schimbări, religia rămîne religie, adică reflectarea fantastică în conștiința oamenilor a forțelor externe, credința în ființe supranaturale, fantastice. Totodată, nu este un secret că un fenomen social ca, de pildă, limba se schimbă de asemenea pe măsura dezvoltării sale: la început au fost limbi gentilice, apoi tribale, iar după aceea au apărut limbile naționale. Înseamnă că durata existenței fenomenelor sociale nu poate constitui rațiunea suficientă pentru a vorbi despre caracterul de suprastructură al unui anumit fenomen social. Ea poate fi numai un moment accesoriu, care ajută să stabilim că limba, de pildă, există din timpul apariției societății, iar religia nu a existat întotdeauna în societate și nici nu va exista întotdeauna. Ea este o formă trecătoare a conștiinței sociale. Dar, se înțelege de la sine, aceasta nu rezolvă problema dacă ele au sau nu au caracter de suprastructură.

Care este, așadar, criteriul raportării fenomenelor sociale la suprastructura societății? *Fenomenele sociale care nu fac parte din suprastructură sînt indiferente față de baza economică, față de clase, iar, dimpotrivă, suprastructura și elementele ei nu pot ocupa o poziție neutră față de baza lor economică și față de clasele care au creat-o; ele stau în slujba unei anumite baze și clase în detrimentul altei baze și clase ostile lor.*

De ce religia este un element de suprastructură? Pentru că religia nu a fost niciodată și nu poate fi indiferentă față de orînduirea economică existentă și față de clasele opuse ale societății respective. Religia primitivă, mitologia au apărut pe baza orînduirii comunei primitive și i-au corespuns în lupta împotriva societății noi, sclavagiste, cu clase, care se năștea. O dată cu apariția proprietății private și a statului, religia devine un instrument al clasei dominante, un mijloc de a ține în frîu masele oprimate, un mijloc de apărare a orînduirii bazate pe exploatare. Să luăm, de pildă, creștinismul. Apărut cu precădere ca ideologie a sclavilor înjosiți și năpăstuiți, el a renunțat repede la pasiunea pentru răzvrătire din perioada timpurie, transformîndu-se într-o puternică forță de înrobire spirituală a maselor în mîinile exploatatorilor. În evul mediu, biserica creștină consfințea și ocrotea puterea feudalilor, fiind ea însăși un mare proprietar funciar. Cînd însă la putere a venit burghezia, creștinismul, după cum remarcă cu justețe F. Engels, „a devenit din ce în ce mai mult proprietatea exclusivă a claselor dominante, iar acestea îl utilizează ca pe un simplu mijloc de guvernare, cu care sînt ținute în frîu clasele de jos. În acest scop fiecare clasă se folosește de o religie proprie corespunzătoare ei: nobilimea moșierească se folosește de iezuitismul catolic sau de ortodoxismul protestant, iar burghezii liberali și radicali de raționalism"[1].

Dar arta? Caracterul de clasă al artei, în societatea împărțită în clase, nu poate fi pus la îndoială. Mai mult decît atît, atunci cînd arta a căpătat o semnificație ideologico-estetică specifică, desprinzîndu-se din alte forme ale activității sociale și din alte forme ale conștiinței sociale, existau clasele, statul, inegalitatea socială. Și nu este de mirare că clasele dominante tind să ocupe o situație dominantă și în sfera ideologiei, în artă, în viața spirituală a societății.

O dată cu apariția claselor antagoniste și a statului, toate formele conștiinței sociale au căpătat un conținut de clasă. Statul exploatator s-a grăbit să proclame normele etice ale

[1] K. Marx-F. Engels, *Opere alese în două volume*, vol. II, ediția a II-a, E.S.P.L.P., București, 1955, p. 434.

clasei dominante, ca fiind universal umane, ridicînd voința acestei clase la rangul de lege, de norme juridice obligatorii pentru toți membrii societății. Religia a confirmat și consfințit morala și dreptul clasei dominante, atribuindu-le o origine divină, o esență divină. Statul exploatator a făcut totul pentru a pune în slujba sa și arta. Dar cu arta a avut mult mai multe greutăți decît cu morala, religia sau ideologia juridică.

Prin puterea statului se pot impune societății diferite norme juridice; cu ajutorul statului și al bisericii poate fi impusă maselor ideologia și morala religioasă, diferite iluzii constituite mai înainte și, de aceea, foarte potrivite pentru înșelarea oamenilor muncii, și pe placul exploatatorilor. Este însă mai greu să-i silești pe oameni să recunoască fără voia lor că urîtul este frumos, iar frumosul — urît. Statul este în stare să organizeze și să restructureze activitatea instituțiilor ideologice. El nu este însă în stare, pe calea unui decret, să dezrădăcineze din conștiința oamenilor reprezentările lor estetice obișnuite, concepțiile lor artistice. În afară de aceasta, după cum s-a arătat mai sus, arta nu este, pur și simplu, un fapt de conștiință, ci e formată din anumite valori artistice care există obiectiv, în afara conștiinței oamenilor. În sfîrșit, artistul nu poate fi silit să uite realitatea obiectivă din care ia teme, subiecte și material pentru creația sa. Cu atît mai mult cu cît creatorii celor mai mari valori artistice din lume nu au fost exploatatorii care se situau deasupra maselor, ci poporul, artiștii care exprimă, într-un fel sau altul, cerințele poporului.

Iată de ce este mai greu să subordonezi întreaga artă clasei exploatatoare dominante, decît alte forme ale conștiinței sociale. A anula pe cale legislativă o artă și a impune o altă artă este un lucru imposibil. Folosirea artei de către statul exploatator este foarte contradictorie. Pe de o parte el prigonește, în domeniul artei, tot ceea ce este în dezacord cu interesele și concepțiile clasei dominante, iar pe de altă parte, încearcă să adapteze, pentru exprimarea scopurilor sale și a intereselor clasei dominante, unele forme populare ale creației artistice, imagini tradiționale și idealuri populare, dîndu-le un conținut de clasă determinat.

Treptat, ritualurile magice primitive încep să slujească intereselor claselor exploatatoare dominante, capătă noi funcții și trăsături sociale, o nouă semnificație: pentru regi și nobilime se creează monumente funerare mărețe care simbolizează „veșnicia" vieții lor; meșteșugurile artistice populare

sînt subordonate creării luxului, înfrumusețării vieții păturilor sociale privilegiate etc. Toate acestea aveau menirea să înalțe aristocrația deasupra „muritorilor obișnuiți", să insufle un respect deosebit față de ea. Treptat, arta începe să zugrăvească ca măreți nu pe eroii fanteziei populare ca în trecut — Prometeu, Heracle, sau voinici ca plugarul Mikula Seleaninovici —, ci pe „stăpînii pămîntești" — faraoni, nobili, regi, bancheri; să înfățișeze ca purtători ai idealului de vitejie și glorie nu eroi populari, ci pe apărătorii celor „ce dețin puterea", vasali credincioși ai suzeranului, călugări pioși, colonizatori etc. Paralel cu aceasta se creează opere care oglindesc viața „păturilor de jos", ca o idilă plină de fericire, opere care camuflează antagonismele sociale dintre moșier și țăran, dintre capitalist și muncitor, dintre asupritori și popoarele asuprite și insuflă oamenilor muncii un sentiment de supunere, ploconire, slugărnicie, smerenie și răbdare.

Totuși, nimeni nu a reușit niciodată să smulgă poporului idealurile lui înalte, dragostea de libertate și concepțiile artistice originale. Deoarece relațiile de producție dintr-o societate cu clase antagoniste sînt relații de dominație și supunere, relații de exploatare care generează lupta de clasă, acest antagonism din bază își găsește reflectarea și în sfera suprastructurii. În mijlocul oamenilor muncii, al maselor exploatate apar spontan și se dezvoltă concepții cu totul deosebite față de cele specifice clasei exploatatoare dominante. Și aceste concepții își găsesc expresia cea mai vie în creația artistică, iubitoare de libertate a poporului.

Cu toate persecuțiile sălbatice din partea vîrfurilor conducătoare, poporul păstrează cu grijă, din generație în generație, și dezvoltă stăruitor arta sa neprețuită care are o înțelegere proprie, populară a frumuseții vieții sociale, deosebită de cea cultivată de păturile sociale privilegiate. În colibe se ridiculiza ceea ce era un obiect de venerație în palate: perucile pudrate, luxul, „poezia rafinată", bigotismul, înfumurarea, egoismul, calculul rece. Poporul nu-i uita și-i glorifica din generație în generație, pe eroii săi, conducători populari — Robin Hood, Jan Huss, Emelian Pugaciov, Stepan Razin — despre care castele privilegiate, „vîrfurile" sociale, vorbeau cu dispreț și dezgust.

Și este normal să fie așa. Relațiile ideologice de ordin estetic sînt împletite indisolubil nu numai cu relațiile morale, dar și cu cele politice, adică relațiile cu alte clase și cu statul. Masele înrobite de oameni ai muncii își exprimau ura

clasei dominante, ca fiind universal umane, ridicînd voința acestei clase la rangul de lege, de norme juridice obligatorii pentru toți membrii societății. Religia a confirmat și consfințit morala și dreptul clasei dominante, atribuindu-le o origine divină, o esență divină. Statul exploatator a făcut totul pentru a pune în slujba sa și arta. Dar cu arta a avut mult mai multe greutăți decît cu morala, religia sau ideologia juridică.

Prin puterea statului se pot impune societății diferite norme juridice; cu ajutorul statului și al bisericii poate fi impusă maselor ideologia și morala religioasă, diferite iluzii constituite mai înainte și, de aceea, foarte potrivite pentru înșelarea oamenilor muncii, și pe placul exploatatorilor. Este însă mai greu să-i silești pe oameni să recunoască fără voia lor că urîtul este frumos, iar frumosul — urît. Statul este în stare să organizeze și să restructureze activitatea instituțiilor ideologice. El nu este însă în stare, pe calea unui decret, să dezrădăcineze din conștiința oamenilor reprezentările lor estetice obișnuite, concepțiile lor artistice. În afară de aceasta, după cum s-a arătat mai sus, arta nu este, pur și simplu, un fapt de conștiință, ci e formată din anumite valori artistice care există obiectiv, în afara conștiinței oamenilor. În sfîrșit, artistul nu poate fi silit să uite realitatea obiectivă din care ia teme, subiecte și material pentru creația sa. Cu atît mai mult cu cît creatorii celor mai mari valori artistice din lume nu au fost exploatatorii care se situau deasupra maselor, ci poporul, artiștii care exprimă, într-un fel sau altul, cerințele poporului.

Iată de ce este mai greu să subordonezi întreaga artă clasei exploatatoare dominante, decît alte forme ale conștiinței sociale. A anula pe cale legislativă o artă și a impune o altă artă este un lucru imposibil. Folosirea artei de către statul exploatator este foarte contradictorie. Pe de o parte el prigonește, în domeniul artei, tot ceea ce este în dezacord cu interesele și concepțiile clasei dominante, iar pe de altă parte, încearcă să adapteze, pentru exprimarea scopurilor sale și a intereselor clasei dominante, unele forme populare ale creației artistice, imagini tradiționale și idealuri populare, dîndu-le un conținut de clasă determinat.

Treptat, ritualurile magice primitive încep să slujească intereselor claselor exploatatoare dominante, capătă noi funcții și trăsături sociale, o nouă semnificație: pentru regi și nobilime se creează monumente funerare mărețe care simbolizează „veșnicia" vieții lor; meșteșugurile artistice populare

sînt subordonate creării luxului, înfrumusețării vieții păturilor sociale privilegiate etc. Toate acestea aveau menirea să înalțe aristocrația deasupra „muritorilor obișnuiți", să insufle un respect deosebit față de ea. Treptat, arta începe să zugrăvească ca măreți nu pe eroii fanteziei populare ca în trecut — Prometeu, Heracle, sau voinici ca plugarul Mikula Seleaninovici —, ci pe „stăpînii pămîntești" — faraoni, nobili, regi, bancheri; să înfățișeze ca purtători ai idealului de vitejie și glorie nu eroi populari, ci pe apărătorii celor „ce dețin puterea", vasali credincioși ai suzeranului, călugări pioși, colonizatori etc. Paralel cu aceasta se creează opere care oglindesc viața „păturilor de jos", ca o idilă plină de fericire, opere care camuflează antagonismele sociale dintre moșier și țăran, dintre capitalist și muncitor, dintre asupritori și popoarele asuprite și insuflă oamenilor muncii un sentiment de supunere, ploconire, slugărnicie, smerenie și răbdare.

Totuși, nimeni nu a reușit niciodată să smulgă poporului idealurile lui înalte, dragostea de libertate și concepțiile artistice originale. Deoarece relațiile de producție dintr-o societate cu clase antagoniste sînt relații de dominație și supunere, relații de exploatare care generează lupta de clasă, acest antagonism din bază își găsește reflectarea și în sfera suprastructurii. În mijlocul oamenilor muncii, al maselor exploatate apar spontan și se dezvoltă concepții cu totul deosebite față de cele specifice clasei exploatatoare dominante. Și aceste concepții își găsesc expresia cea mai vie în creația artistică, iubitoare de libertate a poporului.

Cu toate persecuțiile sălbatice din partea vîrfurilor conducătoare, poporul păstrează cu grijă, din generație în generație, și dezvoltă stăruitor arta sa neprețuită care are o înțelegere proprie, populară a frumuseții vieții sociale, deosebită de cea cultivată de păturile sociale privilegiate. În colibe se ridiculiza ceea ce era un obiect de venerație în palate: perucile pudrate, luxul, „poezia rafinată", bigotismul, înfumurarea, egoismul, calculul rece. Poporul nu-i uita și-i glorifica din generație în generație, pe eroii săi, conducători populari — Robin Hood, Jan Huss, Emelian Pugaciov, Stepan Razin — despre care castele privilegiate, „vîrfurile" sociale, vorbeau cu dispreț și dezgust.

Și este normal să fie așa. Relațiile ideologice de ordin estetic sînt împletite indisolubil nu numai cu relațiile morale, dar și cu cele politice, adică relațiile cu alte clase și cu statul. Masele înrobite de oameni ai muncii își exprimau ura

față de exploatatori prin toate mijloacele posibile: și prin acțiuni revoluționare cu arma în mînă, și prin ironii caustice, prin anecdote și proteste împotriva amoralismului claselor exploatatoare, dominante, apărînd frumusețea morală a gîndirii și simțirii.

Cultura societății cu clase antagoniste nu poate fi omogenă prin conținutul ei ideologic. Pe lîngă arta creată pentru clasa exploatatoare dominantă și arta creată pentru înrîurirea „păturilor de jos" de către artiștii puși în slujba claselor exploatatoare, cultura cuprinde întotdeauna, deși în forme nedezvoltate, elemente democratice care reflectă cerințele vieții poporului, exprimă tendințele progresului social. Totodată, trebuie să avem în vedere că cultura artistică democrată nu se epuizează numai prin arta de amatori care apare și se dezvoltă în sînul maselor populare. Ea cuprinde și arta profesională, care exprimă într-un fel sau altul cerințele arzătoare ale vieții poporului. Legătura artistului cu poporul nu este întotdeauna atît de evidentă. În societatea cu clase antagoniste, de obicei, caracterul popular al artistului apare într-o formă mai complexă. Vom arăta în continuare că și marii artiști, proveniți din sînul claselor conducătoare, reflectau cerințele dezvoltării sociale, contribuiau la progresul poporului. Dacă avem în față un artist cu adevărat mare, el nu poate, în general, să nu reflecte anumite laturi esențiale ale realității, să nu pună problemele care frămîntă societatea, să nu afirme idealuri social-estetice progresiste.

Paralel cu arta democratică, progresistă, și în luptă împotriva ei, în societatea cu clase antagoniste apare o artă oficială care reprezintă interesele claselor exploatatoare dominante. Această artă este îndreptată împotriva poporului. Dar nici aici nu trebuie să cădem în simplism. Este absurd să credem că arta oficială a vîrfurilor conducătoare zugrăvea numai potentați, regi, înalți demnitari etc. Adeseori apar și aici ca eroi principali oameni din popor. Adesea și aici sînt redate scene din viața poporului, căci această artă nu era adresată numai „păturilor de sus", ci și „păturilor de jos"!

Este adevărat și faptul că clasa conducătoare își recruta de multe ori artiștii și din treptele de jos ale edificiului social. Aceasta înseamnă că aici nu este atît vorba de originea socială a artiștilor și de obiectul de reflectare, așa cum pare la prima vedere, ci de semnificația socială a artei, de ideile pe care le aduce ea în mase.

„Caracterul popular" oficial căruia îi făceau și-i fac reclamă, în toate chipurile, ideologii claselor reacționare, se deosebește fundamental de caracterul cu adevărat popular ca noaptea de zi și ca întunericul de lumină. Dacă artiștii artei democrate se afirmă ca apărători ai libertății, instrucțiunii și progresului, în schimb, prin așa-numitul caracter popular oficial, arta clasei exploatatoare cultivă în popor rutina, inerția, înapoierea. Înfrumusețînd realitatea perimată, seamănă în rîndul maselor iluzii, încătușează avîntul lor revoluționar. O asemenea artă frînează mersul înainte al societății.

În suprastructura societății cu clase antagoniste trebuie să vedem întotdeauna și partea dominantă care apără dominația diferitelor clase exploatatoare, baza economică a sclavagismului, feudalismului sau capitalismului și ideologia și organizațiile claselor revoluționare, oprimate, îndreptate împotriva respectivei orînduiri. Corespunzător cu aceasta, și arta în societatea cu clase antagoniste slujește fie la întărirea, fie la subminarea și nimicirea puterii clasei dominante respective — a bazei economice a sclavagismului, feudalismului sau capitalismului.

Marxism-leninismul nu are nimic comun cu înțelegerea mecanicistă a contradicțiilor antagoniste, ca două forțe paralele nelegate între ele. Aceasta este o unitate dialectică a contrariilor. Din această cauză și în arta fiecărei societăți cu clase antagoniste, ca și în partea ideologică a suprastructurii ei în genere, nu putem să nu vedem interacțiunea și lupta unor forțe opuse. Totodată, trebuie să ținem seama necontenit care din aceste forțe opuse este dominantă, apără orînduirea respectivă și care, dimpotrivă, exprimă interesele claselor oprimate în lupta împotriva orînduirii sau clasei dominante respective. Suprastructura societății nu este posibilă fără idei și instituții dominante. După cum arătau încă Marx și Engels, „Ideile clasei dominante sînt în fiecare epocă ideile dominante, ceea ce înseamnă că clasa care reprezintă forța *materială* dominantă a societății este totodată forța ei *spirituală* dominantă. Clasa care dispune de mijloacele de producție materială dispune totodată și de mijloacele de producție spirituală, așa încît, datorită acestui fapt, îi sînt în general subordonate totodată ideile acelora cărora le lipsesc mijloacele de producție spirituală"[1].

[1] K. Marx-F. Engels, *Opere*, vol. 3, Editura Politică, București, 1958, p. 47.

Ideile și instituțiile clasei dominante, pe de o parte, și ideile și instituțiile clasei oprimate, pe de altă parte, nu pot fi privite obiectivist. Posibilitatea influenței lor asupra societății nu este nici pe departe identică. În societatea capitalistă contemporană, purtătorul principalei părți a suprastructurii — suprastructura politică — este burghezia monopolistă. Ea nu domină numai în economie, dar și în politică, și în sfera spirituală, deoarece stăpînește toate mijloacele de înrîurire ideologică de stat asupra maselor. Se înțelege că burghezia imperialistă nu este de loc indiferentă față de ceea ce înfățișează artistul și de scopul urmărit de el. Ea încearcă să influențeze atît pe artiști, cît și masele de oameni ai muncii. Pentru prelucrarea opiniei publice, în țările capitaliste este larg folosită presa, care este concentrată aproape în întregime în mîinile monopoliștilor. De pildă, în S.U.A., asociația națională a editorilor, aflată sub puterea miliardarului Morgan, controlează majoritatea covîrșitoare a revistelor ce se ocupă, într-un fel sau altul, cu reclama cărților. Iar aceste reviste persecută pe artiștii înaintați, progresiști, și influențează mintea cititorilor într-o direcție care este pe placul imperialiștilor.

În prezent, în țările capitaliste este foarte răspîndit — așa cum se exprimă pretențios ziariștii burghezi — „patronajul industriei asupra artei". El se rezumă la aceea că artistul își vinde talentul burgheziei și nu slujește interesele societății, ci ale unui grup restrîns de persoane posesoare de capital. Astfel, pictorii își vînd talentul trusturilor și firmelor comerciale, lucrînd pentru reclamă și alte comenzi ale burgheziei. Acest „patronaj al industriei asupra artei" nu urmărește numai interese comerciale. Pe această cale burghezia folosește artiștii pentru propaganda ideilor sale politice, își impune scopurile și dorințele care nu au nimic comun cu adevărata artă. Întreaga industrie cinematografică a S.U.A., de exemplu, aparține de fapt celor opt firme cinematografice din Hollywood, care se găsesc sub controlul monopoliștilor Rockefeller, Morgan și al bancherului Liman. Nici în teatrele din Statele Unite ale Americii situația nu este mai bună: și aici — ca și în cinematografie — căpeteniile capitalului monopolist determină, în ultimă instanță, scopurile cărora trebuie să le slujească arta burgheză.

Propovăduind cu fățărnicie libertatea de creație artistică, burghezia imperialistă se ridică cu mult zel împotriva acelor artiști care încearcă să reflecte în mod veridic societatea capitalistă, să slujească poporul, progresul. Burghezia nu

acordă acestor artiști nici un fel de libertate de creație. Dimpotrivă, ea îi lipsește nu numai de libertate, dar și de orice mijloace de existență. În S.U.A., de exemplu, sînt persecutați cu cruzime artiștii progresiști și organizațiile sociale progresiste; în ultimii ani, din studiourile de radio și stațiile de televiziune, după cum comunică ziarele americane, au fost concediați sute de actori, scenariști și regizori progresiști. În S.U.A. este interzisă citirea operelor lui M. Twain, T. Dreiser și ale altor scriitori. Iată „libertatea" de creație artistică în stil american.

Burghezia dă artistului „libertate de creație" numai pînă în clipa în care acesta nu-i atinge interesele. Ea persecută fără milă pe artist de îndată ce el îndrăznește să se ridice împotriva puterii capitalului. Astfel, criticii burghezi francezi lăudau la timpul lor în fel și chip operele lui Roger Vaillant *Joc straniu* și *Afaceri proaste*, scrise în spiritul suprarealismului. Dar atunci cînd acesta s-a situat cu curaj pe pozițiile realismului și a început să lupte pentru interesele populare, situația s-a schimbat fundamental. Piesa lui intitulată *Colonelul Foster își recunoaște vina*, care demască intervenția americană în Coreea, a fost interzisă de guvernul francez.

Imperialiștii permit bucuroși orice aberație, orice act arbitrar în artă, artiștilor din diferite școli antidemocratice mai mari și mai mici. În același timp, ei caută cu orice preț să împiedice dezvoltarea artei înaintate, progresiste.

După cum s-a arătat mai sus, în societatea burgheză nu poate exista o cultură națională unică, o artă națională unică, deoarece în cultura națională a societății burgheze se desfășoară lupta între cultura burgheză dominantă, pe de o parte, și elementele culturii democrate, socialiste, pe de altă parte. În societatea împărțită în clase ostile întreaga dezvoltare culturală se înfăptuiește prin lupta dintre contrariile antagoniste sub influența determinantă a luptei de clasă. Lupta dintre vechi și nou în artă se produce sub forma luptei dintre diferitele școli și curente artistice, care exprimă interesele și concepția despre lume a claselor în luptă.

Exprimînd concepția despre lume a claselor, arta nu poate sta „în afara politicii", în afara luptei de clasă. Teoria potrivit căreia arta într-o societate împărțită în clase ar sta „deasupra claselor", „în afara claselor", că ar fi „apartinică". este o teorie burgheză, idealistă, care estompează contradicțiile reale dintre clase, lupta claselor și partidelor în domeniul ideologiei și culturii.

În hotărîrile C.C. al P.C.U.S. în problemele de literatură și artă se arată pe larg caracterul dăunător și netemeinicia totală a teoriei „artei pentru artă", care propovăduiește lipsa de idei, apolitismul în creația artistică.

Ideologii burgheziei înfățișează arta burgheză ca fiind în afara politicii, în afara claselor, de fapt însă ea este subordonată intereselor murdare, egoiste, ale capitalului monopolist. Teoreticienii burghezi ai artei cultivă, din toate puterile și prin toate mijloacele, individualismul în rîndurile artiștilor, înfățișînd aceasta ca „libertate" a creației artistice. De fapt, ea nu este decît o falsă libertate.

V. I. Lenin a arătat că individualismul nu este altceva decît expresia concepției boierești, burgheze, anarhiste, despre lume. Adresîndu-se literaților burghezi, Lenin scria: „... vorbăria voastră despre libertatea absolută este pură fățărnicie... Ești oare liber față de editorul dumitale burghez, domnule scriitor? față de publicul dumitale burghez? ..."[1]. Și, într-adevăr, despre ce fel de libertate a artistului în condițiile capitalismului poate fi vorba, dacă în țările capitaliste contemporane, cum sînt nevoiți să recunoască chiar și criticii de artă burghezi, în domeniul culturii domnește „sistemul plutocrației autocrate, în care minoritatea hotărăște destinele culturale ale majorității!"[2].

Burghezia imperialistă, pregătind un nou măcel mondial, folosește arta reacționară ca unul din mijloacele de prelucrare ideologică a oamenilor muncii, căutînd să le otrăvească conștiința cu veninul urii față de oameni. Piața de cărți din țările capitaliste este inundată cu așa-zise „opere de artă", ca romanele detective, triviale și pornografice, care proslăvesc amoralismul și cruzimea bestială, crimele, jafurile și alte violențe. Ridicînd în slăvi tot ceea ce este mai reacționar, mai antiartistic, toate „școlile" formaliste și naturaliste mai mari și mai mici, burghezia imperialistă duce o ofensivă turbată împotriva artei revoluționare, democrate.

Însă burghezia imperialistă este incapabilă să facă față forțelor crescînde ale păcii, democrației și socialismului. Sărăciei spirituale a artei burgheze contemporane, din țările capitaliste, i se opune în primul rînd creația artiștilor progresiști, care luptă pentru democrație, pentru pace, pentru socialism. Așa este creația lui Pablo Nehruda, Louis Aragon,

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 10, E.S.P.L.P., București, 1956, p. 33.

[2] Citat după culegerea de articole „Împotriva artei și a criticii de artă burgheze", M., Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., 1951, p. 50.

André Still, James Aldridge și a altor scriitori, care exprimă gîndurile și năzuințele maselor de oameni ai muncii, luptători împotriva agresiunii și reacțiunii imperialiste. Prin operele lor ei educă masele de oameni ai muncii, în spiritul prieteniei dintre popoare, al umanismului socialist, în spiritul ideilor de pace, libertate și democrație. Forțele progresiste ale societății folosesc arta democrată, revoluționară, în lupta împotriva forțelor și claselor perimate.

În legătură cu aceasta apare problema caracterului influenței inverse, a suprastructurii și a diferitelor ei elemente, asupra bazei economice care a generat această suprastructură.

Această problemă a devenit un obiect de discuție, după apariția lucrării lui I. V. Stalin *Marxismul și problemele lingvisticii*, unde se subliniază cu toată puterea teza marxistă asupra rolului auxiliar al suprastructurii față de baza sa economică. Și deoarece suprastructura influențează baza economică care a generat-o, se pune întrebarea dacă toate elementele ei o influențează în mod egal?

În lucrarea *Marxismul și problemele lingvisticii* se arată, în repetate rînduri, că rolul suprastructurii constă în apărarea activă a bazei sale, că suprastructura o ajută să capete formă și să se întărească. Cu alte cuvinte, ceea ce Marx, Engels și Lenin spuneau în primul rînd cu privire la stat și la drept, la ideile și instituțiile dominante ale societăților cu clase antagoniste, Stalin a extins asupra întregii suprastructurii. În legătură cu aceasta a rămas neclar care este situația instituțiilor și a ideologiei claselor revoluționare, oprimate?

Unii filozofi au propus ca în aceste cazuri să fie folosită noțiunea de „fenomene de suprastructură", raportînd la acestea ideologia și instituțiile claselor asuprite din societatea împărțită în clase antagoniste.

Însă formularea după care suprastructura slujește apărării bazei sale, ajutînd-o să capete formă și să se întărească, nu ascunde numai dificultăți de terminologie. Într-adevăr, filozofia materialiștilor burghezi (de pildă a materialiștilor francezi din secolul al XVIII-lea) este un element al suprastructurii burgheze în formare. Oare în momentul de față ideile progresiste ale acestei filozofii slujesc apărării bazei capitaliste reacționare? Desigur că nu. Nu zadarnic burghezia imperialistă contemporană desfășoară o campanie împotriva filozofiei materialiste pe care burghezia a generat-o în pragul tinereții sale. Același lucru îl putem spune

și despre întreaga ideologie a iluminiștilor din secolul al XVIII-lea. În sfîrșit, dacă luăm numai dreptul și aci situația este destul de complexă. Se înțelege că dreptul într-o societate cu clase antagoniste are întotdeauna ca sarcină apărarea puterii clasei dominante exploatatoare. Tocmai în numele salvării dominației sale, clasa exploatatoare face uneori concesii, încercînd astfel „să se răscumpere" față de oamenii muncii. Oare o concesie, făcută de clasa exploatatoare dominantă, contribuie întotdeauna la întărirea bazei economice a societății sclavagiste, feudale și capitaliste? Nu, nu întotdeauna. Aceasta depinde de raportul dintre forțele de clasă din țară, de condițiile istorice obiective. Astfel reforma din anul 1861 a fost făcută de țarism sub presiunea răscoalelor largi țărănești. Ea a reprezentat o concesie a țarismului și a moșierilor făcută cerințelor dezvoltării capitalismului. Această concesie a accelerat însă ruinarea nobilimii, a șubrezit temeliile dominației sale.

Suprastructurile sclavagiste, feudală și burgheză slujesc la întărirea bazei lor economice. Acest lucru nu se poate afirma însă cu privire la toate elementele acestor suprastructuri, în toate perioadele existenței lor; adevăratul lor rol trebuie cercetat ținînd seama de condițiile concrete, de loc și de timp. Cu atît mai puțin putem spune acest lucru despre ideile și instituțiile claselor asuprite din societatea cu clase antagoniste: ele sînt îndreptate tocmai spre slăbirea și nimicirea unei orînduiri sau alteia, bazate pe proprietatea privată, pe exploatare. Suprastructura politică burgheză slujește, într-adevăr, apărării orînduirii economice a capitalismului, iar ideologia socialistă și partidul clasei muncitoare, care, în condițiile capitalismului, reprezintă o parte a suprastructurii burgheze, are drept scop, dimpotrivă, răsturnarea acestei orînduiri. În lucrarea lui V. I. Lenin *Ce sînt „prietenii poporului"*... citim că Marx „a urmărit... pretutindeni și în permanență suprastructurile corespunzătoare acestor relații de producție, dînd trup și sînge acestui schelet. *Capitalul* a avut un succes atît de imens tocmai pentru că această carte a unui «economist german» înfățișa aievea cititorului întreaga formațiune socială capitalistă: cu aspectele ei curente, cu manifestările sociale concrete ale antagonismului dintre clase inerent acestor relații de producție, cu suprastructura politică burgheză care apără dominația clasei capitaliștilor, cu ideile burgheze

despre libertate, egalitate etc., cu relațiile de familie burgheze"[1].

I. V. Stalin în lucrarea *Marxismul și problemele lingvisticii* subliniază îndeosebi corelația care există, în mod necesar, între clasa muncitoare și burghezie în societatea capitalistă ca și lupta de clasă inevitabilă și neîmpăcată dintre ele. Însă în lucrarea lui Stalin nu se ține seama de această „unitate" și luptă a contrariilor cînd este vorba de problema suprastructurii societății cu clase antagoniste. Or, aceasta este o chestiune foarte importantă. De pildă, parlamentul este o parte a suprastructurii burgheze care apără orînduirea burgheză. Lucru incontestabil. Fac parte din el și comuniști, reprezentanți ai clasei muncitoare? Da, pentru că comuniștii nu sînt sectariști. Atunci de ce vin comuniștii în parlament? Desigur nu ca să întărească baza burgheză, ci ca să slujească interesele oamenilor muncii care urăsc exploatarea.

Clasa muncitoare din societatea capitalistă își creează o ideologie proprie, organizații proletare proprii, un partid propriu în vederea luptei pentru eliberarea de sub jugul capitalului. De aceea, vorbind despre întreaga suprastructură a societății burgheze, nu trebuie să ținem seama numai de suprastructura burgheză, ci și de instituțiile, organizațiile și ideologia maselor de oameni ai muncii și, în primul rînd, a clasei muncitoare.

După cum vedem, teza „suprastructura slujește apărării, întăririi bazei sale" impune precizări corespunzătoare. Ea impune anumite precizări și cu aplicare la artă. Ce să ne ascundem după deget, cînd deseori, pornind de la această formulă, unii făceau următorul raționament: întrucît suprastructura slujește apărării și întăririi bazei exploatatoare în societatea cu clase antagoniste, trebuie ca tot ceea ce este reacționar să fie atribuit suprastructurii, iar tot ceea ce este progresist să fie exclus din ea.

Or, chiar în arta oficială a Egiptului antic, care respecta cu strictețe prescripțiile preoților, irupeau tablouri din viața populară reală. Chiar în sculptura religioasă din evul mediu dincolo de simbolism ne privesc fețele colțuroase, dar expresive ale meșteșugarilor; Sfinții Petru și Pavel sînt reproduși după chipul și asemănarea oamenilor simpli, iar multe motive biblice ca, de pildă, uciderea pruncilor de către Irod, exprimă protestul de clasă al poporului împo-

[1] V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 1, pp. 137—138.

triva despotismului „celor ce dețin puterea". Se știe, de asemenea, că și în creația artiștilor cu o orientare democratică, din societatea cu clase antagoniste, se manifestă uneori influența dăunătoare a concepțiilor și gusturilor artistice dominante. Să ne referim fie și la operele prerevoluționare ale lui Nesterov și Polenov care idealizează extazul religios.

Formula după care suprastructura slujește numai la apărarea bazei sale, ajutîndu-i să capete formă și să se întărească, estompează în fond faptul că în însăși suprastructura societății cu clase antagoniste se desfășoară o luptă ascuțită între ideile cu caracter de clasă, deoarece pe terenul aceleiași baze economice apar *diferite* clase și concepții, instituții și organizații politice și artistice, care le corespund. Corelația și lupta dintre elementele suprastructurii erau de fapt anulate atunci cînd rolul activ al suprastructurii, acțiunea ei inversă asupra bazei erau reduse la întărirea acestei baze. Analiza concret-istorică a fenomenelor literar-artistice era înlocuită cu scheme, cu dispute sterile pentru a decide din ce suprastructură fac parte Pușkin, Shakespeare, Goethe etc. Pe cei antrenați în această dispută îi deranja prea puțin faptul că însuși acest mod de a pune problema era o confuzie, deoarece suprastructura nu cuprinde artiști, clase, națiuni, ci idei și instituții, relații ideologice care se dezvoltă pe o anumită bază economică.

A nu vedea că suprastructura ideologică a unei societăți cu clase antagoniste oglindește contradicțiile bazei care a generat-o, este o greșeală serioasă.

Dar nu este mai puțin periculoasă ignorarea *deosebirii radicale* care există între ideile și instituțiile clasei exploatatoare dominante, pe de o parte, și ideile și instituțiile clasei asuprite, revoluționare, pe de altă parte. Această greșeală duce la teoria „torentului unic" în domeniul culturii și artei, care voalează caracterul de clasă al culturii și artei în societatea împărțită în clase.

Lupta împotriva sociologiei vulgare nu înseamnă ignorarea analizei de clasă a fenomenelor artistice. Dimpotrivă. Trebuie să știi să deosebești în procesul complex, dialectic, contradictoriu al dezvoltării artistice în societatea cu clase antagoniste, arta care slujește orînduirea perimată a exploatatorilor, pe de o parte, și pe de altă parte, arta ostilă acestei orînduiri, care slujește clasele progresiste, revoluționare, poporul. În același timp nici aici nu putem admite simplismul. Trebuie să avem în vedere că în fond caracterul

de clasă al culturii și artei în condițiile capitalismului nu exclude o anumită comunitate cu particularitățile specifice ale culturii naționale, o anumită comunitate cu valorile culturale ale națiunii, *văzute în mod deosebit de clase deosebite.*

Revoluția socialistă, nimicind baza capitalistă, statul și dreptul burghez, instaurînd dictatura proletariatului, dominația ideologiei socialiste, dînd viață artei noi socialiste, nu renunță la operele de artă din trecut, ci le pune în slujba poporului. Operele mari de artă din trecut, oglindind în mod veridic epoca lor, lupta forțelor înaintate, progresiste împotriva oprimării sociale și a exploatării sînt capabile să slujească și slujesc ca mijloc de educație, ca izvor de desfătare estetică și în condițiile noii orînduiri sociale.

Nu este greu de remarcat că unul dintre izvoarele confuziei la adepții concepției după care arta nu face parte din suprastructură constă în interpretarea de către aceștia a noțiunii de dispariție, lichidare a vechii suprastructuri, ca o negare a continuității istorice în dezvoltarea ideilor. Nu este just. Ei nu țin seama nici de faptul că o dată cu trecerea de la o formațiune la alta, vechea suprastructură, ca un sistem determinat de idei și instituții legate între ele, care slujesc vechea bază, este răsturnată, distrusă, că această revoluție care are loc în suprastructură cuprinde și arta. Dar marile opere de artă care s-au dezvoltat pe o anumită bază nu sînt înlăturate; aceste opere supraviețuiesc bazei care le-a dat naștere. Ele se păstrează și acționează. Dar în ce fel? Sub forma moștenirii culturale.

Operele cele mai remarcabile din secolele trecute pot fi însușite de noile generații fără a li se schimba esența. Condițiile sociale noi nu mai pot însă genera o artă identică cu aceea care a fost generată de relațiile sociale dispărute. Marx, vorbind despre *Iliada* și *Odiseea*, scria că epopeea antică greacă este unică. Desigur, au existat și mai există încă încercări de a o reedita în mod mecanic. Dar care poate fi rezultatul acestor încercări? El nu poate fi decît un faliment artistic și ideologic. Se mai găsesc și astăzi artiști care încearcă să imite în mod mecanic operele marilor maeștri ai Renașterii. Această încercare nu aduce decît un aport cu totul neînsemnat, deoarece viața nouă, epoca nouă cere și subiecte noi, teme noi, originalitate; iar originalitatea și măiestria artistică se dobîndesc prin pătrunderea adîncă, de sine stătătoare în viață și nu prin copierea vechilor modele.

Operele cu adevărat artistice nu sînt înlăturate, nu sînt lichidate de la o epocă la alta. Ele trăiesc, influențează în mod emoțional-artistic și astăzi. Dar mai reprezintă ele astăzi un fapt al conștiinței artistice vii a oamenilor? Desigur că nu. Multe dintre ele nici nu pot fi măcar înțelese fără comentarii și chiar dacă ar fi înțelese, sînt percepute altfel. De exemplu, spectatorul de azi, privind la Venus din Milo, sau citind tragediile lui Eschil, nu percepe elementul religios, și chiar dacă-l percepe, o face exclusiv sub aspect istorico-cognitiv. Dar rămîne el, oare, indiferent față de aceste opere de artă, față de aceste creații mărețe ale geniului artistic? Desigur că nu.

Continuitatea în artă își are particularitățile sale în comparație cu alte elemente ale suprastructurii și culturii spirituale. De exemplu, omul își însușește un sistem de cunoștințe științifice în forme moderne și în acest sens, studiind mecanica în epoca noastră, nu este necesar să fie repetate experiențele pe care le făcea la vremea sa Galilei cu corpurile în cădere. Experiențele lui Galilei prezintă pentru omul de știință contemporan numai un interes istoric.

Cu totul altfel stau lucrurile în artă. Operele artistice noi nu înlocuiesc și nu le anulează pe cele vechi, deoarece ele sînt monumente ale epocii lor concret-istorice, și au un conținut artistico-ideologic unic. În condițiile noi ele reprezintă, ca și în trecut, un izvor de desfătare estetică, trezesc la oameni asociații vii, influențează mintea, simțirea și voința lor.

Iată de ce ideile referitoare la lichidarea artei o dată cu trecerea de la o epocă la alta sînt lipsite de temei. Aceste idei duc la simplism, la proletcultism. Fără îndoială însă, că cele afirmate nu contrazic cîtuși de puțin cunoscuta teză marxist-leninistă, potrivit căreia o dată cu schimbarea bazei economice a societății, în epoca revoluției sociale, se produce, mai mult sau mai puțin repede, o răsturnare[1] uriașă în întreaga suprastructură. Această răsturnare cuprinde și cultura artistică. Să ne amintim de epoca Renașterii. După cum scria Engels, „Aceasta a fost cea mai mare răsturnare progresistă prin care trecuse omenirea pînă atunci"[2].

[1] Răsturnarea în suprastructură înseamnă lichidarea vechii suprastructuri ca sistem, crearea suprastructurii noi ca sistem de idei și instituții, și transformarea, însușirea critică a ceea ce este valoros și pozitiv în suprastructura veche, pentru construirea suprastructurii noi.

[2] F. Engels, *Dialectica naturii*, Editura Politică, București, 1959, p. 5.

Pregătită de schimbările economice, de coacerea treptată în sînul feudalismului a modului de producție capitalist, nou, mai progresist, ea a pus în domeniul culturii bazele filozofiei, tehnicii, științei moderne și ale artei realiste moderne. Punînd capăt dictaturii spirituale a bisericii, concepției feudal-clericale despre lume, epoca Renașterii a afirmat în artă principiile creatoare ale realismului ca orientare — redarea caracterelor tipice în împrejurări tipice, frumusețea vieții reale, frumusețea omului real.

Scuturînd lanțurile dictaturii spirituale a bisericii, arta a început să strălucească în toate culorile adevărului vieții, deschizînd o nouă și minunată pagină în istoria culturii artistice. „Mințile s-au trezit, viața a devenit o desfătare" — așa rezuma noile tendințe legate de epoca Renașterii cunoscutul umanist Ulrich von Hutten.

Dar cea mai însemnată, cea mai adîncă răsturnare în comparație cu toate celelalte, pe care le-a cunoscut istoria este revoluția comunistă. Ea încheie o eră în istoria omenirii și deschide o altă eră. Bazele acestei noi ere au fost puse de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, care a cuprins toate laturile vieții sociale, inclusiv cultura și arta.

Revoluția Socialistă din Octombrie a pus toate realizările culturii și artei în slujba poporului, a făcut din oamenii muncii constructori activi și conștienți ai vieții noi, ai culturii socialiste, noi. Încă în condițiile societății capitaliste erau pregătite bazele materiale și ideologice ale culturii noi, socialiste — apare marea industrie, clasa muncitoare și partidul ei, ideologia marxist-leninistă pe baza căreia se creează arta revoluționară, proletară, se dezvoltă metoda realismului socialist în artă. Dar numai Revoluția Socialistă, dictatura proletariatului au făcut ca arta socialistă, cultura socialistă să domine în societate. Acest lucru nu s-a produs, desigur, dintr-o dată. După Revoluția Socialistă din Octombrie, de pildă, a fost nevoie de ani pentru ca metoda realismului socialist să devină dominantă în literatura noastră. În acest timp, sub conducerea partidului comunist, a crescut, s-a întărit și s-a călit literatura sovietică socialistă multinațională. Tot în acest timp nu numai cadrele noi, dar și cele mai bune forțe ale vechii intelectualități și-au legat soarta de viața și activitatea clasei muncitoare, de partidul comunist, de practica construirii socialismului. Poporul, devenind stăpînul tuturor valorilor culturii materiale și spirituale, a căpătat acces la știință, la lumină, la creațiile geniale de artă. Succesele culturii socialiste au fost determinate în

mare măsură de faptul că poporul sovietic, condus de partidul comunist, a folosit în mod creator toate realizările dezvoltării artistice anterioare, pentru statornicirea artei noi, socialiste.

Răsturnările în domeniul culturii și artei se produc treptat. Ele nu exclud, ci, dimpotrivă, presupun o legătură de continuitate cu cultura anterioară. Se înțelege însă că procesul de însușire a moștenirii artistice a generațiilor trecute nu are nimic comun cu preluarea ei mecanică: „A păstra moștenirea — arăta V. I. Lenin — nu înseamnă cîtuși de puțin a te mărgini la moștenire..."[1]. Acest lucru se referă și la artă.

Arta trecutului nu poate satisface singură cerințele estetice ale oamenilor: societatea cere ca arta să răspundă la problemele vieții contemporane. În hotărîrile C.C. al P.C.U.S., în probleme de artă și literatură, se subliniază că însemnătatea unei opere de artă depinde, în primul rînd, de profunzimea cu care reflectă ea contemporaneitatea, de măsura în care este înțeleasă și apropiată de popor.

Prin natura sa, arta este o creație a noului, deoarece viața vie determină temele și subiectele operelor de artă. Însă crearea noului în artă nu este posibilă fără păstrarea și îmbogățirea creatoare a celor mai bune tradiții progresiste din trecut.

Tradițiile și inovația sînt dialectic legate între ele în dezvoltarea artei. Estetica marxist-leninistă combate și negarea nihilistă a tradițiilor înaintate ale trecutului, și pseudo-inovația formalistă — inovație de dragul inovației.

Estetica marxist-leninistă afirmă rolul progresist uriaș al moștenirii clasice; arta sovietică folosește această moștenire, o îmbogățește și o dezvoltă în mod creator pe o bază istorică nouă, superioară, din punctul de vedere al concepției marxist-leniniste despre lume și al condițiilor de viață și de luptă ale clasei muncitoare, în epoca dictaturii sale.

Astfel, afirmația că — o dată cu înlăturarea vechii baze — întreaga artă crescută pe această bază ar dispărea și s-ar lichida constituie o vulgarizare a marxismului. „În fața unei arte cu adevărat frumoase, timpul este neputincios"[2] — spunea A. N. Serov. Și, într-adevăr, așa este. În general, o

[1] V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 2, Editura Politică, București, 1960, pp. 535—536.
[2] A. N. Serov, *Articole critice*, vol. II, S.Pb., 1892—1895, p. 1036.

răsturnare în suprastructură nu înseamnă negarea continuității.

Venind la putere, clasa muncitoare folosește în mod critic toate cuceririle epocilor anterioare, anumite elemente ale fostei suprastructuri: de exemplu, ideile și instituțiile culturale și de instrucțiune progresiste, pentru crearea suprastructurii noi, care se formează, se dezvoltă și se întărește pe măsura lărgirii, dezvoltării și întăririi bazei economice a socialismului.

Desigur, schimbările în suprastructură nu se produc numai în condițiile trecerii de la o formațiune la alta, dar și în cadrul aceleiași formațiuni. Aceste schimbări trebuie deosebite unele de altele și atunci cînd este luată suprastructura în întregime, și atunci cînd este analizat unul din elementele ei — de exemplu arta[1].

Se știe că arta realismului socialist apare încă în condițiile capitalismului, pe baza luptei proletariatului revoluționar pentru socialism. În capitalism, ea nu a putut deveni însă o orientare dominantă, deoarece clasele reacționare i se opun, folosind în acest scop toate mijloacele, inclusiv puterea aparatului de stat. În condițiile socialismului, situația este cu totul alta. Aici nu există clase ostile, nu există, așadar, baza socială pentru o contraacțiune activă față de dezvoltarea artei socialiste. De aceea, realismul socialist dobîndește toate condițiile necesare dezvoltării și perfecționării sale. Întreaga orînduire a vieții socialiste, întregul popor, partidul comunist și statul sînt de partea lui.

Fără îndoială că în cursul dezvoltării artei socialiste, metoda realismului socialist se îmbogățește, însă principiile lui de bază rămîn, dezvoltîndu-se și perfecționîndu-se. Pentru ce? Pentru că tocmai principiile de creație și ideologice ale realismului socialist corespund cel mai deplin adevărului adînc al vieții, pozițiilor principialității comuniste în artă. De aceea, tocmai arta realismului socialist corespunde cel mai deplin legilor realității socialiste.

Suprastructura socialistă a bazei economice socialiste este monolită, unică; ea nu cunoaște contradicții antagoniste, deoarece ele nu există nici în baza respectivă. Iată de ce nici artiștii din societatea socialistă nu cunosc nici o barieră de clasă, care să-i împiedice să stea în slujba poporului,

[1] În acest caz, vorbind despre schimările produse în artă în condițiile trecerii de la o formațiune la alta, avem în vedere mai întîi restructurarea conținutului ei de idei, a bazelor ideologice.

iar principiile realismului socialist sînt tocmai principiile reflectării veridice a realității de pe pozițiile ideologiei marxist-leniniste, principiile satisfacerii maxime a cerințelor artistico-ideologice ale maselor.

Aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că, o dată cu victoria socialismului, dezvoltarea realismului socialist se produce lin, armonios, fără luptă. Realismul socialist întîmpină și rezistența vechilor tradiții, a prejudecăților care mai dăinuie în conștiința unor oameni de artă. Lui i se opun și anumite elemente vrăjmașe ca și influența ideologiei burgheze dinafară. În sfîrșit, nu trebuie să uităm și faptul că în arta socialistă conținutul de idei nu este o frază goală. El trebuie să treacă prin focul cunoașterii artistice a realității și numai atunci va fi nu o trăsătură exterioară, ci esența lăuntrică a operei. Conținutul de idei în artă presupune talent, o mare măiestrie de zugrăvire în imagini artistice a vieții; iar această măiestrie mai lipsește încă unora dintre artiștii noștri. Din această cauză apar, uneori, la noi, opere superficiale și slabe din punct de vedere artistic, care nu fac decît să discrediteze metoda realismului socialist.

Arta conține idei politice, morale, filozofice și de altă natură. Dar adevărata artă nu-și pierde din această cauză specificul său. De exemplu, în literatura beletristică se întîmplă ca autorul să-și exprime atitudinea față de cele redate într-o formă publicistică ascuțită. Dar și în acest caz — dacă publicistica este împletită indisolubil cu structura artistică în imagini a operei, cu conținutul ei — opera capătă o însemnătate artistică și nu una informativă.

De o mie de ori avea dreptate V. G. Bielinski atunci cînd scria: „Oricît de minunate ar fi ideile unei poezii, oricît de puternic ar răspunde ea la problemele actuale, dar dacă n-are în ea poezie, nu poate conține nici idei minunate și nici un fel de probleme și tot ce-am putea remarca la ea n-ar fi poate decît o intenție minunată prost realizată"[1].

LOCUL ARTEI PRINTRE CELELALTE FENOMENE SOCIALE

Orientarea de clasă a artei este interpretată cîteodată la noi în mod simplist. Vorbind, de pildă, despre conținutul de clasă al creației lui Tizian, se arată că prin

[1] V. G. Bielinski, *Opere complete*, vol. X, Editura Academiei de Stiințe a U.R.S.S., M., 1956, p. 303.

operele sale el a luptat împotriva ideologiei feudale, a concepției medievale despre lume. Acela însă care privește operele sale — portretul papii Paul al III-lea sau, de pildă, tabloul *Iubirea cerească și pămînteasca* — rămîne nedumerit: unde se vede aici „lupta dintre forțele de clasă"?

Conținutul de clasă al artei nu stă de obicei la suprafață, ci se ascunde în adînc. Ca și sîngele, el dă viață întregului organism și nu iese la suprafață decît arareori. Destinația artei nu este de a da o analiză sociologică abstractă a fenomenelor vieții sociale, de a înfățișa „anatomia" unei anumite societăți; ea este chemată să reflecte viața nouă în toate manifestările ei. De aceea, adevărata artă are o putere uriașă de înrîurire socială tocmai datorită faptului că ea, reflectînd veridic realitatea, îi îmbogățește pe cititori, pe spectatori, auditoriul, cu impresii noi, atingînd pînă și cele mai ascunse strune ale sufletului omenesc. Cînd privim portretul papii Paul al III-lea, executat de Tizian, observăm că papa nu are nici o trăsătură de genialitate, de om „ales"; ne privește o față slăbită, îmbătrînită, care îmbină autoritatea cu suspiciunea. Întreaga înfățișare a papii provoacă un sentiment de ostilitate (gura largă, nasul grotesc de lung etc.). Acest sentiment este intensificat de poza fățarnică și servilă a nepotului său Attavio, care subliniază expresiv moravurile care domnesc în casa Farnese. Cu tabloul *Iubirea cerească și pămînteasca*, situația este cu totul alta. El reprezintă două femei pe marginea unui bazin de marmură, pe fondul unui peisaj de un colorit verde-azuriu. Una dintre ele, cea din stînga, este îmbrăcată într-o rochie gri-argintie de atlas, cea din dreapta este goală. Ea pare că a venit în acea clipă și, sprijinindu-se de marmură, abia s-a așezat; cu o cupă ridicată în mînă, o privește pe cealaltă. Între ele se află un mic amoraș care întinde mîinile spre trandafirii din apă. Tabloul redă încîntarea vieții, bucuriile existenței. Nu este greu de imaginat ce puternic îndemn la viață conținea acest tablou pe vremea lui Tizian, cînd biserica medievală ridica ascetismul, disprețul față de lumea reală la înălțimea unei concepții despre lume. Prin redarea inspirată a „bucuriilor pămîntești", Tizian dărîmă sistemul viziunii ascetice, religioase-medievale asupra lumii, arătînd oamenilor calea către o altă viață care învinge așteptarea pasivă a „fericirii cerești".

Adevărata operă de artă conține, după cum spune Rabelais, „substanță cerebrală", adică un anumit sens social, deși de obicei acesta nu este exprimat direct.

Cine a vizitat galeriile Tretiakov s-a oprit probabil pe gînduri nu numai o dată în fața tabloului de dimensiuni reduse al lui Levitan — *Vladimirka*. Ce reprezintă acest tablou? O cîmpie din centrul Rusiei cu un drum care se pierde spre orizont, pribeag, singuratic, o cruce la marginea drumului și perdeaua întunecată și coborîtă a norilor. Atîta tot. Și totuși cînd privești tabloul, fără să vrei, ți se strînge inima. Vladimirka! Cîte lacrimi și suferințe ale poporului sînt legate de ea! Cîți apărători ai poporului au trecut în anii țarismului pe acest drum, zăngănindu-și lanțurile, mînați de cei ce îi escortau. Tabloul nu-i înfățișează pe acești luptători pentru libertatea poporului, însă cel care-l privește îi vede în imaginația sa, îi „include" în peisaj. El parcă aude gemetele oamenilor, vede suferințele lor, este apăsat parcă de masa norilor de plumb care coboară tot mai jos.

Tabloul lui Levitan dă naștere la asociații complexe. Pentru cel care-l privește nu este important dacă Levitan redă cu exactitate șoseaua Vladimirskului. El meditează fără voie la sensul tabloului care, se înțelege de la sine, nu a fost creat ca oamenii să vadă cum era acest drum; sensul lui este să arate calea de suferințe și chinuri pe care au mers oamenii progresiști din Rusia, luptînd, în anii întunecați ai țarismului, pentru libertatea și fericirea poporului. Fără îndoială că, în epoca țarismului, acest tablou stîrnea ura față de absolutism. El ne amintește și acum timpurile grele din trecut, deși nu conține o demascare directă a țarismului.

În ce constă secretul artei? De ce spune ea atîtea lucruri minții și inimii omului, chiar atunci cînd s-ar părea că artistul zugrăvește lucrurile cele mai obișnuite, fenomenele și caracterele cele mai cotidiene? Pe scurt, am putea spune că secretul capacității artei de a fermeca trebuie căutat în esența ei estetico-ideologică.

Domeniul esteticului nu se limitează, desigur, la artă. Toate valorile culturii — și materiale, și spirituale — conțin elemente estetice. Însă în fiecare dintre genurile diferite de artă acest sens estetic este deosebit. În unele produse ale muncii omenești are o însemnătate subordonată și trece neobservat, în altele intră în destinația obiectului și este exprimat mult mai clar; în sfîrșit, există „lucruri" care, în totalitatea lor, formează propriu-zis arta — acestea sînt valorile culturii spirituale, iar sensul lor principal este cel estetic. Fapt este că arta, prin destinația sa practică în societate, este chemată să stea în slujba educației estetico-ideologice a maselor, să înnobileze sufletele oamenilor, să-i

educe „după legile frumosului", să le dezvolte sentimentul frumosului.

Dar ce este frumosul, frumusețea, ce reprezintă însușirile estetice (calitățile)[1], care generează la oameni sentimentul frumosului? Au ele, oare, caracter obiectiv sau apar ca un produs al conștiinței? Și mai departe: care este natura noțiunilor estetice, a idealurilor estetice, ce valoare au în artă?

Pentru a dezvălui esența estetico-ideologică a artei, trebuie să răspundem la toate întrebările, cel puțin în măsura în care acest lucru este necesar pentru a înțelege specificul artei, locul și rolul ei în viața socială. Și va trebui să începem cu o polemică — nu numai pentru că, așa cum ne învață tradiția, ea ne dă putința să ne apropiem, pe calea cea mai scurtă, de rezolvarea problemei, ci și pentru că, în rezolvarea problemei frumosului, există foarte multe teze discutabile. Este destul să arătăm că în ultima vreme printre filozofii și criticii noștri de artă, care lucrează în domeniul esteticii marxist-leniniste, au căpătat o răspîndire foarte largă concepții potrivit cărora existența unor calități estetice ale realității independent de om (subiectul care cunoaște) nu este posibilă. Unii dintre ei proclamă pe față acest lucru[2]. Alții promovează această idee într-un mod mai subtil, mai voalat: după părerea lor, tot ceea ce *numim noi frumos* este o iradiație a omului, a conștiinței lui asupra lumii obiectelor în procesul practicii.

Dar fondul chestiunii nu se schimbă din această cauză aproape de loc. Atît în primul caz, cît și în cel de al doilea, avem o poziție comună. Nu zadarnic și unii și ceilalți ajung, în ultimă analiză, la concluzia că frumosul, frumusețea[3], „există numai

[1] Însuși termenul de „însușiri estetice (calități) ale realității" este absolut just dacă privim aceste însușiri (calități) ca o particularitate a obiectelor și fenomenelor întregii lumi obiective, și nu ca o sumă de trăsături înțelese îngust sau ca elemente izolate, care pot fi enumerate pe degete și socotite, cum face V. Vanslov, ca un „germene al imaginii artistice" (vezi *Conținut și formă în artă*, Editura Iskusstvo, M., 1956, p. 85). Dar poate că ar fi mai bine să folosim noțiunea „frumosul obiectiv" într-un mod mai precis. În cazul de față, termenii „calități estetice (însușiri) ale realității" și „frumosul obiectiv" sînt folosiți ca echivalenți.

[2] Vezi, de pildă, A. Burov, *Esența estetică a artei*, Editura Iskusstvo, M., 1956, p. 187. Trebuie să remarc că în acest caz nu am în vedere toate lucrările lui A. Burov, pe care-l socotesc un cercetător talentat în domeniul esteticii marxist-leniniste, ci numai modul în care interpretează el frumosul, așa cum l-a expus în lucrarea citată mai sus.

[3] Noțiunile de „frumos" și de „frumusețe" le folosim și aici și mai departe ca echivalente.

în cadrul perceperii estetice a fenomenelor realității"[1], că frumosul ar fi o formă în care „«se întrezăresc» întotdeauna esențele umane"[2].

Această teorie a prins rădăcini adînci în estetica noastră. Ea a intrat temeinic și în cursuri, și în manuale, și în broșuri, și în monografii, statornicindu-se aici aproape cu drepturi de adevăr de netăgăduit. Oare este întemeiat acest lucru? Nu, nu este întemeiat. Autorii acestor lucrări promovează anumite teze nu în numele lor, ci în numele... materialismului dialectic. Ei socotesc, de pildă, ca o greșeală grosolană explicarea calităților estetice, expresive ale realității prin „însușirile naturale ale lucrurilor"[3]. Acesta ar fi numai punctul de vedere al vechiului materialism, metafizic, insuficient înlăturat de materialismul marxist. După cum spun ei, „obiectul estetic este un obiect al cărui specific senzorial exprimă neapărat un conținut uman, generat de societate"[4]. Oare este așa?

Întregul materialism este de acord că însușirile lucrurilor există obiectiv, adică independent de conștiința oamenilor. În acest punct materialismul dialectic coincide cu toate celelalte forme de materialism. Deosebirile trebuie căutate în altă parte, și anume în rezolvarea problemei raportului dintre obiect și subiect în procesul cunoașterii lumii obiective de către om. Aici, în acest punct, materialismul metafizic a căzut într-adevăr în unilateralitate, înlăturată numai de materialismul dialectic. Această unilateralitate a constat în faptul că, de pe pozițiile materialismului metafizic, reieșea că subiectul nu este în stare decît să perceapă pasiv lumea care există independent de el, calitățile obiectelor. Cu alte cuvinte, materialismul metafizic nu privea natura în legătură cu activitatea omenească, ci numai ca o influență a obiectului asupra omului care cunoaște, care contemplă. Aceasta a fost slăbiciunea, unilateralitatea vechiului materialism.

Marxismul a biruit pentru prima oară acest caracter contemplativ, a arătat că omul cunoaște natura influențînd-o în procesul muncii, că tocmai în acest proces se dezvăluie în fața lui forțele și legile naturii. După cum s-a arătat mai sus, în procesul de însușire a lumii obiective, în procesul practicii sociale, s-au format „ochiul omenesc", „urechea

[1] *Probleme de estetică marxist-leninistă*, Gospolitizdat, M., 1956, p. 66.
[2] A. Burov, *op. cit.*, p. 223.
[3] V. Vanslov, *Conținut și formă în artă*, p. 64.
[4] *Ibidem*, p. 72.

omului" și alte organe de simț ale acestuia. Acum vom adăuga că și priceperea de a vedea pictura, de a asculta muzica se dobîndește în societate. Dacă omul nu va asculta muzică, el nu va învăța s-o asculte; atîta timp cît omul nu va observa culorile și nuanțele în natură, nu le va reproduce, el nu va învăța să le cunoască și să se desfete cu ele în pictură. Iată de ce Marx scria că muzica dă naștere urechii muzicale, pictura dă naștere „ochiului de pictor". În lumea animală nu există nici „ureche muzicală", nici „ochi de pictor". În natură există sunete, dar nu există muzică, există jocul minunat al culorilor, al nuanțelor, dar nu există pictură. Muzica și pictura sînt produse ale practicii omenești. Și se înțelege că toate acestea nu diminuează cîtuși de puțin rolul activ al conștiinței. Ba dimpotrivă: materialismul dialectic a reușit să explice, pentru prima oară într-un mod consecvent științific, marea forță a cunoașterii omenești, tocmai pentru că a dezvăluit unitatea dintre teorie și practică.

Problema esenței frumosului în interpretarea clasicilor marxism-leninismului are un aspect bilateral: în primul rînd, ea este analizată în lumina rezolvării problemei caracterului obiectiv al frumosului și, în al doilea rînd, în lumina relațiilor estetice dintre om și realitate. Totodată, clasicii marxism-leninismului, vorbind despre raportul estetic dintre subiect și obiect, aveau în vedere că aici subiectul este societatea, iar obiectul — tot ceea ce este obiectual (natura și societatea).

Aceste precizări sînt necesare. În relațiile sale estetice cu realitatea, omul nu este Robinson care trăiește pe o insulă pustie. Toate cerințele, sentimentele, aptitudinile și concepțiile lui au un caracter social. Este adevărat că omului i se pare, uneori, că scopurile, concepțiile și simțirea lui sînt independente de lume. Dar aceasta este o iluzie. Nici un individ nu poate fi liber față de societatea în care trăiește. Mai mult decît atît, individul își însușește — prin instrucțiune și educație — rezultatele întregii dezvoltări sociale, inclusiv ale științei, tehnicii și artei. Marxismul a arătat pentru prima oară că acest lucru are loc în procesul practicii sociale, care se exprimă în crearea și dezvoltarea culturii, în procesul de producție materială și spirituală (în primele sale lucrări, Marx numea toate acestea industrie).

K. Marx a explicat că ideologia, știința, arta, producția industrială, relațiile estetice și alte relații ale omului sînt produsul societății în mersul ei istoric. Marx a arătat că și

aptitudinile omului au o origine socială. Ele sînt întipărite în produsele muncii omenești și se perfecționează în cursul practicii istorice a cărei bază este producția materială. Prin aceasta, marxismul, pentru prima oară, a dat o fundamentare reală dezvoltării producției materiale și spirituale, a dat o explicație reală tuturor relațiilor dintre om și realitate, inclusiv de producție, științifico-teoretice, estetice etc.

Marxismul a arătat că conștiința omului este un produs al practicii sociale și că ea se dezvoltă pe baza practicii. Marxismul a arătat, de asemenea, că, în procesul practicii, omul creează lucruri minunate, cele mai mari valori culturale. Așa este arta și multe altele.

Înseamnă aceasta, oare, că *toate calitățile* pe care le numim estetice se nasc numai din practica socială? Nu, cîtuși de puțin. Există fenomene ale frumosului care, în momentul respectiv, nu sînt antrenate în practică (de exemplu, aurora boreală). Este tot atît de limpede că omul este în stare să se delecteze cu frumosul obiectiv nu numai în societate, dar și în natura care a existat înaintea societății și a omului. Doar nu este întîmplător faptul că vorbim nu numai de frumusețea înfăptuirilor omenești, de frumusețea fenomenelor sociale, ci și de frumusețea aurorei boreale, a dantelei fulgilor de zăpadă, a valurilor mării sau desișurilor de pădure străbătute de lumina soarelui etc., ținînd seama de specificul calitativ al fenomenelor naturale. Fiecare am admirat, probabil, nu o dată frumusețea „naturii sălbatice", neprelucrată de munca omului.

Într-adevăr, în procesul dezvoltării, al automișcării sale, materia creează diferite forme anorganice care se deosebesc prin proporționalitatea, prin simetria lor. Cine ar încerca să nege caracterul obiectiv al acestei frumuseți? În natura vie există o diversitate de specii, de forme organice dezvoltate „absolut sănătos", în care se exprimă cel mai deplin și mai viguros particularitățile calitative ale speciei. Caracterul obiectiv al frumuseții acestor forme organice este, de asemenea, neîndoielnic; ele sînt produsul evoluției biologice, condiționată de capacitatea organismului de a se adapta la mediul extern și de ereditate, de interacțiunea lor. Totuși, unii dintre filozofii și criticii noștri de artă, recunoscînd în vorbe caracterul obiectiv al calităților estetice, tratează „obiectivitatea" lor numai în sensul că în ele, „datorită procesului material real de transformare a realității, este întipărit însuși omul, sînt întruchipate forțele lui vitale, «este

obiectivat» chipul lui spiritual"[1]. Ei prezintă lucrurile ca și cum în procesul practicii sociale și numai pe baza ei ar apărea calitățile estetice exprimate prin însușirile exterioare ale lucrurilor, obiectelor, fenomenelor[2]. Și cu atît mai rău este că adepții unor asemenea concepții încearcă să se refere la Marx.

Toate aceste referiri la Marx sînt zadarnice, deoarece la Marx nu găsim acest mod de a pune problema. Nici Marx, nici Engels nu au afirmat niciodată și nu au putut afirma că „prin activitatea de muncă a oamenilor se suprimă opoziția dintre subiect și obiect"[3]. Marx și Engels porneau întotdeauna de la ideea că lumea externă a existat cu mult înaintea omului și, prin urmare, înaintea *practicii omenești*. Ei subliniau că lumea externă își urmează propria sa cale, se dezvoltă după propriile sale legi, că nu practica socială determină legile lumii obiective, ci, dimpotrivă, practica socială, pentru a fi încununată de succes, trebuie să fie în concordanță cu legile lumii obiective, să țină seama de calitățile obiective ale lucrurilor, ale obiectelor. Din această cauză, dacă ar fi să folosim cuvintele lui V. I. Lenin, practica, avînd în fața sa lumea obiectivă, întîmpină uneori dificultăți, se lovește chiar de imposibilitatea de a-și înfăptui scopurile, mai ales în cazul în care ea însăși este o piedică prin faptul că se izolează de cunoaștere și nu recunoaște realitatea externă ca adevărata esență. Iar aceasta înseamnă că „obiectivarea esenței umane" (a aptitudinilor) presupune natura ca un obiect care există în afara conștiinței omului. Indiscutabil că pentru a dezvălui frumosul din realitate este nevoie de îmbinarea cunoașterii cu practica. Mai este adevărat că, acționînd, omul își pune întotdeauna pecetea asupra obiectelor muncii sale. Însă problema înțelegerii, a dezvăluirii frumuseții (frumosului) din realitate nu este identică cu problema existenței frumosului obiectiv.

Adepții subiectivismului estetic gîndesc altfel. Ei înlocuiesc problema existenței lumii obiective și a calităților ei, pe care le numim estetice, cu problema rolului practicii sociale în cunoaștere sau chiar a rolului subiectului în cunoaștere. Din această cauză ei transformă practica omenească într-un fetiș. Ignorînd într-un fel sau altul formularea materialistă a problemei, și anume că natura este fac-

[1] *Probleme de estetică marxist-leninistă*, p. 63.
[2] *Ibidem*, p. 62.
[3] V. Vanslov, *op. cit.*, p. 65.

torul prim și conștiința este factorul secund, ei nu sînt în stare să explice în mod just nici raportul dintre obiect și subiect în procesul cunoașterii. Ei consideră că, în procesul practicii, subiectul este activ, iar obiectul este absolut neutru, că plăcerea estetică nu este delectarea omului cu un obiect, ci cu sine însuși. Oricît de straniu ar părea, ei nu țin seama nici de faptul că omul, contemplînd natura și îmbogățindu-și prin aceasta conținutul spiritual, nu creează în nici un caz lumea externă; el nu face decît să dezvăluie calitățile obiective ale obiectelor, frumusețea care există în ele. Într-un cuvînt, ei interpretează practica socială și rolul ei în însușirea artistică a realității, în mod subiectivist.

Estetica marxist-leninistă, teoria cunoașterii, considerînd noțiunile și reprezentările asupra frumosului ca reflectare a lumii obiective, a calităților obiectuale în conștiința oamenilor, atestă prin aceasta că obiectul este factorul prim și subiectul este factorul secund în procesul dezvoltării istorice a realității. Aceiași filozofi și critici de artă care afirmă că fără subiect, fără practică (iar practica poate fi numai omenească) nu poate exista frumosul în natură, răstoarnă totul cu capul în jos. După ei ar reieși că obiectul cunoașterii estetice și rezultatul acestei cunoașteri este unul și același lucru, că sentimentele estetice și calitățile estetice ale realității se identifică. Or, s-a dovedit de mult că existența obiectului trebuie să premeargă imaginii pe care ne-o dă simțul: nici o imagine nu poate apărea în conștiința omului din „nimic". Iată axioma concepției materialiste despre lume.

Desigur, reprezentările asupra frumosului sînt întotdeauna reprezentări *omenești* și în acest sens ele sînt inseparabile de subiectul care cunoaște. Înainte de om, fără om, ele nu sînt posibile. Dar, în primul rînd, aceasta este o idee prea banală ca să fie „rumegată". În al doilea rînd (lucru principal), calitățile estetice ale realității nu pot fi interpretate subiectivist. Este greșit să privim frumosul din realitate ca un produs al „sufletului", al subiectului care cunoaște, sau ca o „întrezărire" a esenței umane în lucruri. Și tocmai aceasta este concluzia către care alunecă, în ultimă analiză, toți cei care „nu admit" fără subiect, fără conștiința lui, existența calităților obiectelor, pe care noi le numim estetice. Cu voie sau fără voie, ei ignorează și faptul că reprezentările noastre asupra frumosului, dacă sînt juste, conțin cunoștințe care nu depind de voința și gîndirea omului și de omenire, adică adevărul obiectiv.

Nu este greu să ne convingem de esența subiectivistă a acestor concepții, deoarece ele ies limpede în relief atît în interpretarea frumuseții „naturale", cît și a frumuseții operelor de artă.

După cum se știe, din punctul de vedere al subiectivismului, în natură nu există frumosul obiectiv; frumusețe există numai acolo unde există om, acolo unde există conștiință[1]. Lunecînd, în ultimă instanță, pe aceste poziții, și unii dintre filozofii și criticii noștri de artă afirmă că „semnificația estetică a unui anumit fenomen este determinată de măsura în care el «insinuează» esențele umane"[2]. Ei subliniază în mod special că expresivitatea fenomenelor naturii este „luată întotdeauna din dezvoltarea vieții sociale, omenești, și generată de ea"[3].

De pildă, acești „esteticieni" explică frumusețea leului (de altfel, acest exemplu, trecînd dintr-o lucrare într-alta, a devenit tipic) numai ca o „aluzie" sau un reflex al unor calități umane, generate de societate ca, de pildă, ținuta nobilă, independența, libertatea etc. „Frumusețea naturală" este ignorată aici în mod conștient. Și acest lucru se face atît de categoric, încît acela care nu exclude din domeniul frumosului însușirile și calitățile naturale ale lucrurilor este declarat, de adepții acestor concepții, ca fiind absolut înapoiat, de modă veche. Ei au ajuns să nege, de pildă, frumusețea naturală a pietrelor prețioase, declarînd că însușirile naturale ale pietrei nu reprezintă, prin ele însele, frumusețe. Totodată pe ei nu-i tulbură de loc faptul că strălucirea și coloritul lazuritului, care luminează cu o flacără albastră, orbitoare, sau a smaraldului verde-aprins, reprezintă o frumusețe naturală și nu „omenească"[4].

Și în ceea ce privește arta, ei își rămîn credincioși lor înșiși. După părerea lor, redarea animalelor în operele creației artistice nu este decît o alegorie, iar natura întipărită în operele de artă nu este decît o „aluzie la om".

Astfel, despre tabloul lui Levitan *Toamnă de aur*, ei scriu că „aici nu se dezvăluie esența proprie, obiectivă a naturii, ci se sugerează legătura între om și natură"[5]. În același spirit con-

[1] Vezi analiza acestor concepții în articolul meu *Împotriva interpretării subiectiviste a problemei frumosului*, în „Kommunist", nr. 9, 1957.
[2] A. Burov, *op. cit.*, p. 67.
[3] V. Vanslov, *op. cit.*, p. 63.
[4] Vezi în legătură cu aceasta, A. E. Fersman, *Culorile mineralelor*, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., M.-L., 1937.
[5] A. Burov, *op. cit.*, pp. 61, 75.

sideră ei și „regnul animal". Chiar în cazurile în care imaginile animalelor sînt reproduse cu certitudine ca atare, ei declară că și acesta nu este decît un mod deosebit de reproducere a vieții omului.

Toate aceste raționamente conțin, desigur, un sîmbure rațional, și anume că artistul nu reproduce calitățile obiective ale naturii și animalelor în mod neutru. Artistul își manifestă și atitudinea față de natură. Acest lucru este indiscutabil. Dar fapt este că, atunci cînd e vorba de adevărată artă, artistul reproduce întotdeauna natura, animalele și nu exprimă numai *reprezentările sale* despre natură, reprezentările sale despre animale. În *Toamnă de aur* al lui Levitan, de exemplu, nu există nici urmă din subiectivismul pe care încearcă să i-l atribuie unii. Într-adevăr, tabloul lui Levitan este foarte emoționant. El se remarcă printr-o percepere lirică, subtilă, a naturii. Dar este tot atît de evident că natura zugrăvită de Levitan, îmbrăcată în găteala de purpură și de aur a toamnei, nu este „dizolvată" în senzațiile artistului; tabloul lui dă o reflectare veridică a realității obiective. Frumusețea *Toamnei de aur* este redată aici cu acea autenticitate a vieții concrete și cu entuziasmul inspirat, caracteristice tuturor tablourilor lui Levitan.

Greșelile în interpretarea frumosului sînt legate în multe privințe de faptul că adesea se confundă lucruri diferite: *condiționarea* aprecierilor estetice, a reprezentărilor asupra frumosului, de către relațiile sociale, cu *ceea ce* este reflectat în aceste aprecieri și reprezentări. De aici rezultă principiul de bază al subiectivismului estetic, potrivit căruia frumosul obiectiv nu există în natură, ci există numai în societate. De pildă, L. N. Stolovici socotește că *însușirile estetice* sînt generate, în ultimă analiză, de întreaga totalitate și diversitate a relațiilor sociale. *De aceea*, reflectarea realității prin latura ei estetică este tocmai reflectarea esenței ei sociale[1].

Este oare just? Nu încape îndoială că reprezentările asupra frumosului, aprecierile estetice au întotdeauna un caracter social, sînt întotdeauna condiționate de relațiile sociale. Dar de aici nu rezultă cîtuși de puțin că aceste reprezentări și aprecieri *reflectă numai relațiile sociale.*

A nu vedea acest lucru este cel puțin straniu. N. G. Cernîșevski, pe care-l citează cu atîta plăcere filozofii și criticii noștri de artă care neagă frumosul obiectiv din natură, nu

[1] Vezi L. N. Stolovici, *Despre însușirile estetice ale realității*, în „Voprosî filosofii", nr. 4, 1956.

vorbea în zadar despre atitudinea estetică față de realitate, adică față de natură și societate și nu numai față de societate, cum caută să prezinte lucrurile unii dintre comentatorii lui.

Aici estetica marxist-leninistă este pe deplin solidară cu Cernîșevski. Ea nu confundă problema conținutului reprezentărilor și aprecierilor estetice cu problema condiționării acestora de către relațiile sociale. Ea nu confundă condiționarea socială a conștiinței cu *ceea ce* este reflectat în conștiință.

Estetica marxist-leninistă, a cărei bază teoretică este materialismul dialectic și materialismul istoric, delimitează strict problema existenței însușirilor estetice ale realității și problema cunoașterii lor. După cum s-a arătat mai sus, întregul materialism pornește de la ideea că în afara noastră, în afara minții noastre există obiectele și calitățile lor, pe care noi le numim estetice. Existența lor nu depinde de subiectul cunoscător, de simțurile, voința, conștiința lui. Încă N. G. Cernîșevski în *Estetica* sa a arătat multilateral că faptele estetice cele mai importante pot fi explicate numai de pe pozițiile esteticii materialiste, care nu se bazează pe idei abstracte, ci pe principiile obiective ale vieții reale. Pornind de aici, Cernîșevski a formulat „crezul" esteticii sale, „Frumosul este viața, iar viața o vedem numai în ființele vii, reale", subliniind în *Studii din perioada gogoliană* că „cea mai mare frumusețe este forma care se dezvoltă în mod absolut sănătos".

La prima vedere s-ar părea că Cernîșevski delimita strict „lumea omului" de lumea naturii. Dar nu este așa. El socotea că toată viața spirituală a oamenilor nu este altceva decît o reflectare specifică a lumii obiective în care trăiesc ei. Și, într-adevăr, așa este. Vom mai adăuga numai că *oamenii se găsesc într-o interacțiune activă cu lumea obiectivă și această interacțiune nu este imaginată, ci reală, ea se înfăptuiește în procesul practicii sociale a cărei bază este producția materială.* Practica socială în dezvoltare este aceea care ridică mereu probleme noi în fața cunoașterii, inclusiv în fața însușirii artistice a realității. Practica este aceea care separă adevărul de eroare și elaborează concepții obiective, juste, adevărate asupra vieții și a frumosului în viață. Cu alte cuvinte, *concepțiile adevărate asupra realității, inclusiv asupra acelor calități ale realității pe care le numim estetice, sînt produsul înțelegerii obiectiv-juste a esenței lucrurilor, în procesul activității social-istorice.*

N. G. Cernișevski nu a fost materialist-dialectician și materialist-istoric. El nu s-a ridicat pînă la înțelegerea clară a faptului că *legătura reală dintre om și lumea obiectivă, dintre obiect și subiect, în procesul cunoașterii realității de către om, trebuie căutată, în ultimă instanță, în producția materială.* Totuși, Cernișevski a fost materialist; pentru el recunoașterea lumii externe în afara conștiinței omului era o axiomă, și de aceea el nu punea niciodată la îndoială problema naturii obiective a frumosului.

Trebuie să spunem că în istoria filozofiei, materialiștii au susținut adeseori concepții diferite asupra corespondenței imaginilor cu realitatea, imagini pe care aceasta le genera în conștiința omului. Dar, cu toate acestea, toți materialiștii erau de acord asupra unui singur lucru: recunoașterea lumii obiective care există în afara conștiinței oamenilor. Corespunzător cu aceasta și în domeniul esteticii, materialismul promovat consecvent ducea inevitabil la concluzia că realitatea obiectivă, însușirile ei care provoacă sentimentul frumosului există obiectiv, adică înainte de om, independent de el, la concluzia că reprezentările noastre asupra frumosului sînt rezultatul reflectării realității obiective în conștiința oamenilor. Idee justă, confirmată de întreg cursul dezvoltării istorice.

Estetica marxist-leninistă, continuînd și adîncind linia întregului materialism în interpretarea esenței însușirii artistice a realității, explică științific problemele complexe pe care idealismul le confundă și le umbrește, de obicei, în fel și chip. Iată care sînt aceste probleme:

1. Problema izvorului obiectiv al simțului estetic, al concepțiilor și aprecierilor estetice, adică al însușirilor estetice (calităților) ale realității însăși.
2. Problema conținutului obiectiv al concepțiilor și sentimentelor estetice, al idealurilor social-estetice.
3. Problema dezvoltării istorice (și individuale) a aptitudinilor, sentimentelor și aprecierilor estetice.
4. Problema influenței condițiilor sociale, a situației sociale, de clasă, a oamenilor, asupra concepțiilor, aprecierilor și percepțiilor lor estetice.
5. Problema criteriilor obiective de apreciere a frumosului.

Toate acestea sînt probleme extrem de complexe, speculate cu plăcere și nu întîmplător de subiectivismul estetic. În

procesul de cunoaștere a lumii obiective, însemnătatea subiectului este într-adevăr foarte mare. Acest proces nu este un act de oglindire pasivă; el cuprinde și rolul activ al subiectului care cunoaște și care își imprimă pecetea pe cunoașterea artistică. Este suficient să spunem că aprecierea estetică depinde în multe privințe de experiența de viață, de calitățile individuale și chiar de dispoziția omului, iar într-o adevărată operă de artă se întrezărește întotdeauna personalitatea celui ce a creat-o, maniera individuală specifică lui de a reda caracterele și fenomenele, înțelegerea vieții, proprie lui.

Tocmai acest fapt îl folosesc idealiștii în estetică, proclamînd „spiritul creator", subiectul, diferitele laturi ale vieții lui spirituale (emoțiile, imaginația, dorințele etc.), demiurg a tot ceea ce există pe pămînt, al tuturor calităților estetice ale realității. Astfel ei dizolvă lumea obiectelor, însușirile estetice ale realității în reprezentările omului asupra frumosului, interpretînd calitățile estetice ale lumii obiective ca un produs al conștiinței omenești. Din păcate, și unii filozofi și critici literari sovietici deviază spre subiectivism, declarînd că „frumosul în natură există ca o unitate între subiectiv și obiectiv, și că în natură predomină momentul obiectiv, iar în artă momentul subiectiv". Ei afirmă, fără drept de apel, că ar fi greșit să se pună problema *existenței* frumosului independent de percepția omenească[1].

Faptul că, în procesul de cunoaștere, există o legătură reală între obiectul reflectat și subiectul cunoscător nu poate fi pus la îndoială. Această legătură nu poate fi ignorată nici în analiza problemei frumosului din punctul de vedere al gnoseologiei, al cunoașterii, deoarece în cunoaștere se răsfrînge negreșit aprecierea umană a vieții. De aceea, aprecierea estetică a realității nu poate fi dedusă direct, nemijlocit, din anumite însușiri ale obiectului. De exemplu, oricît am studia și am analiza un trandafir splendid, proaspăt, și un șarpe superb în genul său, nu vom reuși să stabilim numai din însușirile acestor obiecte de ce trandafirul ne provoacă un sentiment luminos, de bucurie, frumusețe, iar șarpele — teamă și dezgust.

Totuși, aceasta nu zdruncină cîtuși de puțin teza marxistă că izvorul tuturor reprezentărilor omenești, inclusiv al celor

[1] Vezi materialele privind discutarea culegerilor de estetică marxist-leninistă, la Institutul de filozofie al Academiei de Științe a U.R.S.S., în „Voprosî filosofii", nr. 2, 1957, pp. 173—174.

estetice, este lumea obiectivă; aceasta nu zdruncină teza marxistă asupra *existenței însușirilor estetice ale realității*, independent de faptul dacă noi le cunoaștem sau nu.
Istoria dezvoltării artistice a întregii omeniri și a fiecărui om în parte demonstrează incontestabil că reprezentările omenești asupra frumosului au fost întotdeauna precedate de lumea reală cu diversitatea ei nesfîrșită de culori și sunete, existentă în afară și independent de voința și conștiința omului. Reprezentările, noțiunile de frumos sînt reflectarea realității obiective, a calităților ei estetice în conștiința oamenilor.
Iată de ce, deși în perceperea însușirilor estetice ale realității există un anumit element subiectiv, totuși, tuturor oamenilor sănătoși, normali, le este specifică o anumită comunitate, „univocitate" în perceperea operelor creației artistice.
Gama sentimentelor estetice ale oamenilor este extrem de vastă și de variată. Dar și această diversitate are, în ultimă analiză, de izvor, însușirile obiective, conținutul obiectiv al realității însăși.
Tocmai datorită faptului că aceste calități estetice ale realității și ale operelor de artă au o mulțime de nuanțe, reflexe și tranziții, sînt atît de variate și sentimentele pe care le trezesc ele.
Trăsăturile individuale și unice, particularitățile creației artistului nu pot fi nici ele înțelese în mod just, dacă limităm totul la sfera conștiinței subiective a artistului. Aceste particularități apar datorită selectării individuale de către artist a diferitelor laturi, trăsături, momente ale realității în procesul de generalizare artistică și nu sînt un simplu rod al conștiinței lui subiective. Tocmai datorită faptului că fiecare lucru cuprinde laturi foarte variate, omul, în funcție de nevoile sale practice, are putința să aleagă din ele pe acelea care prezintă, în momentul respectiv, un interes mai mare pentru el, au o însemnătate mai mare. Artistul, creînd o operă de artă, corespunzător cu sarcinile sale de creație și ideologice, „alege" întotdeauna și anumite laturi ale realității. În adevărata artă, această „alegere" presupune o reflectare veridică a unor anumite laturi ale obiectului, a însușirilor lui estetice și nu o falsificare subiectivistă.
Nici cel care creează opere de cultură și nici omul care le percepe nu pot crea din „nimic", izolîndu-se de calitățile obiective ale lucrurilor și obiectelor. Reprezentările omenești asupra frumosului au, prin conținutul lor, un caracter obiectiv. Și dacă sînt juste, ele conțin întotdeauna o cunoștință care nu depinde de voința și de gîndirea subiectului cunoscător. Ele conțin adevăr obiectiv.
Dar se pune întrebarea: oare cele spuse nu contrazic faptul că concepțiile și reprezentările estetice ale oamenilor nu sînt aceleași în epoci diferite, faptul că aceste concepții și reprezentări poartă pecetea distinctă a diferitelor clase și caste în condițiile societății cu clase antagoniste? Nu, nu contrazic.
Concepțiile estetice ale oamenilor, reprezentările lor asupra frumosului sînt deosebite în epoci diferite, tocmai pentru că condițiile de viață în aceste epoci nu sînt identice. Cine nu știe că grecii antici, de pildă, au trăit altfel decît oamenii din epoca Renașterii, că în epoca actuală viața socială este organizată altfel decît în secolele anterioare? Cine nu-și dă seama că Roland nu ar fi putut exista în condițiile Greciei antice, iar Achile în epoca evului mediu? Aceste teze sînt sau axiomatice, sau, în orice caz, ușor de dovedit.
Nu este greu să ne convingem și de faptul că o dată cu schimbarea condițiilor de viață se schimbă și idealurile social-estetice, iar acestea, la rîndul lor, duc la schimbări în domeniul simțului estetic, întrucît el este întotdeauna corelat cu un anumit ideal social-estetic.
Cu alte cuvinte, idealurile, concepțiile și sentimentele estetice au ca izvor realitatea obiectivă și nu conștiința subiectivă a oamenilor. Și tocmai datorită faptului că concepțiile, reprezentările, sentimentele și idealurile estetice ale oamenilor, ca și operele de artă din diferite epoci, cuprind un conținut artistic obiectiv just, există și o anumită continuitate în aprecierile estetice ale diferitelor epoci și popoare. De exemplu, aprecierea satirică se face simțită atunci cînd îl cunoaștem pe scenă pe Falstaff al lui Shakespeare și atunci cînd vedem *Baia* lui Maiakovski și atunci cînd citim *Suflete moarte* de Gogol. Un sentiment luminos de bucurie ne cuprinde și la vederea statuiei Venus din Milo și cînd stăm la picioarele sculpturii lui Michelangelo, *David*, deși, desigur, reprezentările asupra frumosului diferă de la o epocă la alta.
Este unanim cunoscut că marile creații de artă oferă o delectare estetică și în epocile următoare, păstrînd adesea însemnătatea de normă și de model inimitabil. Și aceasta se explică mai întîi de toate prin faptul că ele au conținut obiectiv, dau o reflectare veridică și nu falsă, născocită, relațiilor sociale reale.

Din faptul că concepțiile și reprezentările oamenilor într-o societate cu clase au un caracter de clasă, nu rezultă de loc că ele rămîn în întregime la „bunul plac al claselor", că nu conțin și nu pot conține o reflectare obiectiv-justă a realității.

Despre clasele care, simțind că le arde pămîntul sub picioare, părăsesc tărîmul realității, renunță la abordarea treză a vieții și merg împotriva adevărului și progresului, putem spune în mod absolut justificat că concepțiile lor estetice denaturează frumosul obiectiv, că ele sînt obiectiv reacționare. Aceste clase abordează realitatea și reflectarea ei în artă din punctul de vedere al gusturilor și principiilor lor estetice denaturate, reacționare. Alta este situația cu clasele înaintate care exprimă cerințele arzătoare ale dezvoltării sociale. Ele sînt interesate în reflectarea obiectivă a realității, reprezentările lor asupra frumosului coincid, în ultimă analiză, cu tendințele dezvoltării progresive a artei. Deoarece în dezvoltarea socială rolul obiectiv al diferitelor clase nu este identic, desigur că nu este identică nici valoarea socială a idealurilor și principiilor lor estetice. Concepția despre lume a clasei respective sau restrînge, sau lărgește limitele interpretării obiectiv juste a frumosului. Concepția înaintată despre lume contribuie la reflectarea justă, adîncă a frumosului obiectiv în conștiința oamenilor și în artă, iar concepția reacționară despre lume împiedică aceasta.

Este posibil, oare, un criteriu obiectiv de apreciere a frumosului, dacă concepțiile diferitelor epoci și clase asupra frumosului diferă între ele? Da, este posibil. Acest criteriu obiectiv există, iar estetica științifică este chemată să-l dezvăluie, să-l explice și astfel să ajute la dezvoltarea artistico-ideologică, atît a artiștilor, cît și a maselor de oameni care percep arta.

În cazul de față nu este necesar să analizăm problema modului în care s-au dezvoltat aprecierile estetice, din punct de vedere istoric. Vom releva numai că marxism-leninismul socotește ca fiind adevărate aprecierile și reprezentările estetice care reflectă în mod just realitatea; aceste aprecieri care conțin adevărul obiectiv și sînt promovate de forțele și clasele înaintate, progresiste, își păstrează însemnătatea nepieritoare, slujesc progresului practicii artistice a omenirii.

„Artistul... — spunea A. M. Gorki — poate fi obiectiv dacă este eliberat într-o măsură suficientă de hipnoza prejudecăților și a ideilor preconcepute ale clasei sale, dacă are

ochi de om cinstit, dacă el însuși este o părticică a energiei concentrate a epocii — energie creatoare îndreptată către un anumit scop, urmărit ferm de istoria creșterii spiritului de dreptate al poporului muncitor"[1]. Iată, în general, cum se abordează problema criteriilor adevărului diferitelor idei și teorii sociale.

Dar, această definiție generală nu dezvăluie încă specificul aprecierilor estetice. După cum se știe, și știința se încadrează în această definiție. Fiecare pas nou pe calea supunerii, a cuceririi forțelor naturii lărgește posibilitățile creatoare ale omului, capacitățile lui, iar aceasta duce, la rîndul său, la lărgirea cadrului activității de cunoaștere și, prin urmare, slujește ca izvor al progresului continuu.

În această privință arta nu se deosebește de știință. Dacă teoriile științifice reacționare și arta reacționară nu dau o reflectare obiectiv-justă a vieții, nu lărgesc orizontul omului, nefiind altceva decît misticism și clericalism, nu putem vorbi nici despre valoarea științifică a teoriilor respective, nici despre valoarea estetică a acestei arte.

Acolo unde i se pune capăt adevăratei cunoașteri, nu poate fi vorba nici de frumosul adevărat în însușirea artistică a lumii. Noțiunea de frumos se elaborează și se dezvoltă pe măsura pătrunderii tot mai adînci în esența lucrurilor și fenomenelor, pe măsura înțelegerii tot mai adînci a vieții, a tendințelor ei progresiste, pe măsura dezvoltării practicii artistice. De la încercările timide de a simți, de a sesiza legăturile externe dintre lucruri, ritmul lor, la înțelegerea relațiilor armonioase necesare dintre lucruri, a proporțiilor, a structurii lor, la priceperea de a condensa în noțiuni științifice și în imagini artistice cunoștințele dobîndite, iată calea formării istorice a concepțiilor adevărate asupra frumosului care există în natură și în societate. Practica artistică, la fel cu orice altă muncă, este un proces de creație. Arta nu este însă orice fel de creație, ci numai aceea care dă cunoașterea vieții în imagini artistice și slujește la dezvoltarea spirituală a societății.

Am mai arătat că, în ultimă analiză, creația artistică a apărut în societatea primitivă, în procesul acțiunilor colective: ea a dat omului cunoștințele despre lumea înconjurătoare, despre animale, despre natură. În forma fantastică a acțiunilor magice, în povestirile orale despre animale, în mituri,

[1] M. Gorki, *Opere în 30 de volume*, vol. 26, Goslitizdat, M., 1949, p. 217.

în desenele de pe stînci, în statuete, s-au fixat experiența oamenilor primitivi, cunoștințele lor despre sine și despre lume, despre procedeele cele mai eficace de a vîna animalele. În acțiunile magice și în procesele de producție de care era legată creația artistică în societatea primitivă, valoarea estetică nu era încă pe deplin înțeleasă de oameni; aceasta era (după cum am mai spus) o creație nu conștient-artistică care să aibă drept scop influența directă asupra lumii înconjurătoare. Însă această creație artistică, întipărind în conștiința oamenilor experiența lor de viață, a contribuit la dezvoltarea artistică și în general intelectuală a oamenilor, satisfăcînd necesitatea lor de a cunoaște realitatea și dezvoltînd această necesitate.

La cele spuse mai sus vom adăuga acum că, în primele etape ale dezvoltării artei, creația inconștient-artistică s-a complicat cu reprezentări false, fantastice despre lume. Și nici nu este de mirare: omul, găsindu-se sub imperiul „necesității oarbe", nu putea să se descurce în realitatea înconjurătoare în mod lucid, fără elemente străine. De aceea, „mitologizarea" naturii și a vieții sociale constituie componentul indispensabil al artei primitive. Ar fi o naivitate să negăm legătura dintre mitologie și artă în etapele foarte vechi ale dezvoltării artistice, precum și însemnătatea mitologiei pentru dezvoltarea creației artistice.

În același timp, trebuie să ținem seama că în societatea primitivă creația artistică nu se reduce în primul rînd la mituri. Ea cunoaște și desenele pe stînci și statuetele și legendele primitive. În afară de aceasta, la popoarele primitive au existat cîntece cărora li se imprima o anumită formă, ceea ce demonstrează că erau considerate ca ceva deosebit de vorbirea obișnuită[1], dispuneau de instrumente muzicale avînd forma de morișcă, de tobă, fluier etc. Totodată, după cum arată studierea creației artistice a popoarelor aflate în stadiul de „sălbăticie" și „barbarie", în muzica lor temele ritmice se împletesc atît de ciudat și variat încît „... muzicienilor noștri ... le este cu neputință să înțeleagă dintr-o singură dată complicațiile ritmice ale muzicii primitive"[2]. Mai departe, după cum arată cercetătorii societății primitive, „pe treptele inferioare ale culturii, oamenii dansează pentru a-și exprima sentimentele și dorințele lor"[3], iar dansul este, evident, nedespărțit de reprezentările teatralizate. Toate acestea ne arată că activitatea artistică a popoarelor care, în dezvoltarea lor culturală, se găseau în stadiul de „sălbăticie" și „barbarie" nu se împletea numai cu procesul de activitate materială, ci și cu distracțiile publice, cu odihna etc.

[1] Vezi E. Tylor, *Cultura primitivă*, Sotekghiz, M., 1939, p. 161.
[2] I. Lips, *Obîrșia lucrurilor*, Editura Științifică, București, 1960, p. 397.
[3] E. Tylor, *op. cit.*, pp. 167—168.

În al doilea rînd, nu trebuie să uităm și faptul că mitologia sincretică, îmbinînd în mod ciudat fantezia cu realitatea, reprezentările mistico-religioase cu elementele creației inconștient-artistice, cuprindea elemente ale adevărului vieții și exprima tendințele oamenilor de a transforma realitatea. În această privință sînt caracteristice miturile privind originea universului, cele mai vechi dintre toate creațiile mitologice. În toate legendele mitologice create de popoarele cele mai diferite, lumea apare nu din „nimic", ci din materie, din procesele materiale, din obiectele reale pe care le întîlnesc oamenii în practica lor de fiecare zi. Aceste povestiri înduioșătoare asupra originii lucrurilor dau o explicație materialistă, naivă a realității și nu una religioasă, divină. Conținutul real este și mai limpede în miturile apărute mai tîrziu. De pildă, de unde au luat grecii antici mitul despre argonauți?

Navigatorii brăzdînd mările se îndepărtau adeseori foarte mult de țărmul pe care s-au născut, încercînd să pătrundă și în țările de pe malurile Mării Negre; impresiile acestor marinari neînfricați au fost fixate în minunatul mit despre călătoria în Colhida după lîna de aur. Pe ce bază a apărut la grecii antici mitul despre Prometeu, care a furat focul de la zei? Acest mit reflectă, într-o formă poetică, descoperirea focului de către oameni. Heracle — meșter la toate — reprezintă generalizarea artistică a nenumăraților meșteri anonimi care, prin munca lor, au înfrumusețat pămîntul, creînd valori ale culturii materiale și spirituale.

În sfîrșit, creația artistică din epoca orînduirii gentilice, deși a existat în legătură indisolubilă cu mitologia, nu s-a născut din religie, din mistică, ci a constituit reflectarea realității vii, a existenței.

În raportul său la primul Congres al scriitorilor sovietici, A. M. Gorki spunea că sensul străvechilor basme, mituri, legende „se reduce la năzuința celor ce munceau din antichitate de a-și ușura munca, de a mări productivitatea, de a se înarma împotriva dușmanilor bipezi și patrupezi și de a influența, prin puterea cuvîntului, cu ajutorul «imprecațiilor» și «descîntecelor», fenomenele spontane ale naturii, feno-

mene ostile omului. Acest lucru este deosebit de important, deoarece arată cît de profund credeau oamenii în puterea cuvîntului lor, iar această credință se explică prin utilitatea evidentă și absolut reală a vorbirii care organizează relațiile sociale și procesele de muncă ale oamenilor. Gîndirea «religioasă» a masei de muncitori trebuie luată între ghilimele, deoarece aceasta era o creație pur artistică. Idealizînd capacitățile oamenilor și parcă presimțind dezvoltarea lor puternică, creația de mituri era la bază realistă. Dincolo de fiecare avînt al fanteziei antice putem descoperi ușor ceea ce o provoacă și aceasta este întotdeauna tendința omului de a-și ușura munca. Este absolut limpede că această tendință a fost adusă în viață de oamenii muncii fizice"[1].

În mitologia greacă, fantezia populară a grecilor antici a putut deveni izvorul artei optimiste grecești, pentru că ea se sprijinea pe experiența de muncă a poporului și exprima, deși într-o formă fantastică, cerințele și dorințele lor, gîndurile și aspirațiile lor. Altceva este, de pildă, cu mitologia egipteană: avînd la bază motive mistico-religioase, ea nu a putut deveni și nu a devenit izvorul unei arte optimiste, veridice.

În condițiile actuale, nu există nici o bază pentru „însușirea" mitologică a naturii; după cum spuneau Marx și Engels, în epoca noastră de înfăptuiri tehnice, oamenii nu pot să nu privească „cu ochi lucizi relațiile lor reciproce și situația lor în viață". Cu atît mai mult, în secolul energiei atomice și al automaticii, gîndirea mitologică nu-și poate găsi loc. Dar arta nu dispare o dată cu mitologia; ea nu numai că există sprijinindu-se pe tradițiile anterioare, ci se și dezvoltă pe o bază nouă și, îmbogățindu-se, merge înainte, ceea ce atestă caracterul eronat al reducerii artei la mit și netemeinicia tuturor încercărilor oamenilor de știință burghezi de a deduce arta din reprezentările mistico-religioase.

Dacă ne călăuzim după istoria vie a artei și nu după construcții speculative, nu este posibil să nu vedem că religia și arta se deosebesc fundamental una de alta. Religia este o îndepărtare a fanteziei de realitate, iar menirea ei principală este de a abate gîndirea omului de la zbuciumul vieții, de la contradicțiile sociale ale societății cu clase antagoniste și de a o îndrepta către lumea de dincolo, lumea „fericirii cerești". Desigur că și arta se sprijină pe fantezie, pe imaginația creatoare. Însă, adevărata artă nu se rupe de viață și nu se îndepărtează de ea, ci ajută la construirea unei vieți mai bune pe pămînt. Ea cheamă pe oameni la acțiune, la reorganizarea și îmbunătățirea vieții, spre deosebire de religie, care educă masele în spiritul pasivității, al supunerii de rob față de „soartă" și propune căutarea unei vieți mai bune în lumea de dincolo. Arta slujește reflectării veridice a realității. Ea se sprijină pe cunoașterea vieții și nu pe credința în lumea de dincolo; tocmai pe baza acestei cunoașteri, arta educă la oameni încrederea în forțele lor proprii, în timp ce religia, negînd cunoașterea, subminează în ei această încredere.

Desigur că mulți artiști mari din trecut au creat opere cu subiecte religioase, au folosit în creația lor — uneori pe o scară foarte largă — motive religioase. Mai mult decît atît, religia a îmbrăcat nu o dată veșmintele artei, încercînd să și-o pună în slujbă. Acestea sînt fapte incontestabile și de loc surprinzătoare. Fapt este că arta poate crea chipuri vii, senzorial-perceptibile, care exercită o imensă influență emoțională asupra maselor. Desigur că religia nu a putut să nu țină seamă de aceasta. În evul mediu, de pildă, arta s-a dezvoltat sub influența atotputernică a bisericii. Dar toate acestea nu pot sluji în nici un chip ca argument în favoarea esenței religioase a creației artistice. Corelația fenomenelor în timp nu poate constitui rațiunea suficientă pentru a afirma legătura lor cauzală.

S-a mai spus că pînă și arta religioasă, prin scopurile sale, reflecta într-un fel sau altul „viața pămîntească", anumite laturi ale realității. Și cu cît făcea mai bine acest lucru, cu atît mai însemnate erau cuceririle ei. Chiar în evul mediu, cînd în ideologie domina concepția religioasă despre lume, mistica nu a absorbit și nu putea absorbi în întregime arta: dincolo de formele religioase se întrezăreau gîndurile și aspirațiile poporului, reprezentările lui despre viața plină de griji și frămîntări zilnice, visul de libertate și egalitate. În evul mediu, creatorii operelor de artă, ai monumentelor culturii artistice erau de obicei oameni din popor. Vestitele catedrale medievale nu erau construite de clerici, ci de meșteri-constructori; ei împodobeau catedralele cu sculpturi, aducînd în ele particularități din viața poporului. Totodată, în mijlocul poporului simplu se făceau simțite limpede două feluri de credință. Astfel, în vechea Rusie, alături de arta oficială, pătrunsă de ideile religiozității creștine, exista și

[1] M. Gorki, *Opere în 30 de volume*, vol. 27, Goslitizdat, M., 1949, pp. 300—301.

arta populară în care se simțeau puternic credințele precreștine. Aceste motive precreștine se manifestau și în arta oficială. În Europa apuseană, în evul mediu găsim de asemenea în artă ecouri păgîne; în rîndurile poporului, creația artistică folosea imagini și motive ale modului de viață din comuna primitivă.

Cultura artistică și-a păstrat întotdeauna originalitatea și deși imnurile, versetele religioase, viețile sfinților, viziunile și alte genuri asemănătoare sînt legate, prin originea lor, de religie, ele au folosit larg materialul folcloric, fiind influențate de creația populară nu numai în formă, dar și în conținut.

Nu este de mirare că în evul mediu arta a subminat religia dinăuntru și nu se „dizolva" cîtuși de puțin în ea. Vom aminti că, în misterele și miracolele medievale și în sculptura bisericească, sfinții erau reprezentați adeseori după chipul și asemănarea țăranilor sau orășenilor; multe subiecte bisericești erau înțelese și percepute în spiritul luptei de clasă din acea vreme. Și opoziția față de feudalism apărea adeseori sub forme mistice, intrînd în conflict cu ideologia oficială a claselor dominante, legalizată și sancționată de biserică. Acest lucru se referă pe deplin și la artă. De pildă, arta luminoasă apărută în sudul Franței, al cărei centru era Provence, se dezvolta în atmosfera închinării în fața bucuriilor pămîntești, în opoziție cu doctrina feudală-bisericească a ascetismului. Acest lucru nu s-ar fi produs desigur fără influența ereziei albigenzilor, a catharilor, care se cuibăriseră în Provence, Languedoc și care exprimau, într-o formă mistică, gîndurile și simțămintele celor obidiți și umiliți.

În epoca Renașterii, bezna evului mediu a început să se risipească treptat. Și deși mulți artiști mai recurgeau încă la subiectele și temele din Sfînta scriptură, ei țineau totuși prea puțin seamă de interpretarea lor canonică. Este caracteristic faptul că pictura luxuriantă de la Avignon, din care curtea papală a vrut să facă arbitrul universal al gustului în artă, a atras prea puțini dintre marii artiști ai Italiei. Ei gravitau spre o altă artă: arta lor, deși recurgea la simbolică, la alegorii, avea totuși un conținut „laic", întemeiat pe studiul profund al „naturii", se deosebea prin reliefarea aspectului individual al caracterelor și evenimentelor. De exemplu, frescele Capelei Sixtine, pictate de Michelangelo la comanda papii, au dat o viață nouă subiectelor Vechiului Testament. Ele aveau un puternic conținut moral, fiind îndreptate împotriva despotismului. Tocmai în această abordare originală a vieții, care a dărîmat canoanele religiei, a constat marea descoperire a lui Michelangelo; forța lui rezidă în realism.

Istoria culturii artistice arată că o înaltă însemnătate artistică au dobîndit numai operele care exprimau cerințele reale ale poporului, tendințele progresiste ale dezvoltării sociale. Acolo unde arta încetează să mai fie oglinda veridică a vieții, ea degenerează, decade în mod inevitabil. Acest lucru se vede limpede în exemplul literaturii grecești din perioada elenismului tîrziu. În această vreme, răsunetul ei social descrește vizibil. De la problemele sociale adînci, tragedia trece la reflectarea superficială a modului de viață, iar în poezie înfloresc idila, bucolica și elegia. Aceasta constituie o decădere vădită a artei, care marchează abaterea creatorilor de la reflectarea veridică a proceselor adînci ale vieții și îndreptarea spre amuzament și superficialitate.

Întotdeauna, în toate timpurile, religia a încătușat progresul creației artistice. Este adevărat că în evul mediu cultura artistică europeană s-a dezvoltat sub influența creștinismului venit din Orient, că adoptarea creștinismului în Rusia a fost un fenomen progresist. Dar aceasta nu contrazice de loc cele spuse mai sus, deoarece la *dezvoltarea creației artistice a contribuit*, în aceste cazuri, *nu religia prin ea însăși, ci influențele culturale care însoțeau religia creștină*. În plus, dezvoltarea artistică se înfăptuia și în aceste condiții pe o cale complexă, contradictorie. De pildă, o dată cu adoptarea creștinismului, arta a căpătat în Rusia un caracter monumental viu exprimat. Și deși tradițiile bizantine au jucat aici un anumit rol pozitiv, în schimb monumentalismul din arta acelor vremuri a fost adoptat cu prețul pierderii caracterului poetic specific creației artistice a slavilor din perioada anterioară.

Experiența istoriei ne convinge cu o excepțională claritate că religia, care prin natura sa mistifică realitatea, nu a slujit niciodată și nu putea sluji ca stimul al dezvoltării artistice progresiste. Nu în zadar chiar și genurile care s-au născut în sînul bisericii (de pildă, drama religioasă, viziunile etc.) și-au pierdut treptat legătura cu religia și au căpătat un caracter laic. Și acest lucru nu este întîmplător. Arta merge întotdeauna pe calea reflectării veridice a vieții, iar realismul în artă înseamnă eliberarea creației artistice de stratificările religioase, mistice și înțelegerea tot mai adîncă a

adevărului vieții. Aceasta înseamnă că arta, în dezvoltarea sa progresivă, se opune în mod hotărît religiei, în aceeași măsură în care i se opun toate formele creației spirituale ce reflectă veridic viața și, în primul rînd, știința.

De aici apare și temeiul pentru apropierea dintre știință și artă. Într-adevăr, arta este chemată să redea tabloul veridic al realității, iar știința — cunoștințe certe asupra ei, libere de orice adaosuri străine. Ele se opun în mod egal religiei și nu au nimic comun cu ea, deși religia a încercat și încearcă desigur și în prezent să-și supună sieși și influenței sale atît știința, cît și creația artiștilor.

Mai tîrziu vom analiza în mod special generalul și particularul în artă, în comparație cu știința. În cazul de față vom remarca numai că în procesul practicii sociale știința și arta merg mînă în mînă, înarmîndu-l pe om cu cunoașterea vieții, ajutîndu-l să se orienteze în ea, să înțeleagă încotro merge viața. În dezvoltarea lor progresivă știința și arta demonstrează în mod convingător că lumea obiectivă este cognoscibilă. Atîta timp cît omul era slab, neputincios în lupta împotriva naturii, lumea externă i se părea o îngrămădire de forțe fantastice care îl dominau. Pe măsura stăpînirii practice a lumii obiective, pe măsura cunoașterii ei și a creării unui tablou veridic al realității, el se eliberează tot mai mult de aceste reprezentări, înțelege tot mai adînc frumusețea lumii obiective, se extaziază în fața ei și creează o ambianță socială după „legile frumosului".

Putem afirma cu curaj că omul nu ajunge dintr-o dată la concepții juste asupra frumosului, ci treptat, în procesul dezvoltării sale spirituale, al creșterii sale culturale. În această dezvoltare culturală a omenirii, un factor puternic îl constituie atît știința, cît și arta. Adevărul legăturilor cu caracter de lege, stabilit de știință, ajută la o mai bună înțelegere a frumuseții lumii obiective, iar frumusețea vieții, frumusețea faptelor eroice și a îndrăznelii, simțul estetic, dezvăluite de artă, slujesc ca stimul puternic al oricărei activități, inclusiv al celei științifice.

Putem cita numeroase exemple cînd știința a înlesnit îndeplinirea unor sarcini pur estetice, iar simțul estetic și creația artistică au contribuit la „inspirația" științifică. Ne vom referi la un exemplu clasic: Leonardo da Vinci, care a fost un mare artist și un om de știință to' atît de mare. Ca artist, el a îmbogățit știința, iar ca om de știință — arta. Activitatea lui științifică și artistică au mers mînă în mînă. Studierea

anatomiei i-a dat putința să cunoască corpul omenesc și să-și verifice arta prin datele științei. Activitatea sa în domeniul picturii i-a ușurat la rîndul său activitatea în domeniul anatomiei. Munca în domeniul opticii și al mecanicii l-a ajutat ca artist să găsească perspectiva, racursiul necesar, iar „stăpînirea" luminii și a atmosferei în timpul cînd picta au îmbogățit cunoștințele lui științifice. Și aceasta nu este o legătură întîmplătoare. Firește, uneori această legătură nu este suficient de evidentă, dar ea există întotdeauna, deoarece în însuși caracterul cunoașterii științifice și al celei artistice sînt multe elemente comune. Și omul de știință, și artistul, plecînd de la observația și studierea diferitelor fapte și fenomene, ajung la înțelegerea esenței lor, a legăturilor și a relațiilor interne, esențiale ale realității.

Reușim adesea ca, prin intermediul simțului estetic, înaintea oricăror altor mijloace, să putem pătrunde în „taina" lucrurilor, să putem sesiza o legătură acolo unde — la prima vedere — domnesc haosul și lipsa de sistem. Acest lucru are loc și în știință, cînd descoperirea științifică urmează ipotezei formulate pe baza unui simț nemijlocit, deși „vag"; același lucru se petrece și în artă cînd simțul îl duce pe artist la înțelegerea unor anumite relații, la elaborarea unei anumite compoziții. Adesea, artistul nu este în stare nici măcar să lămurească de ce procedează așa și nu altfel. Explicația o dă mai tîrziu cînd opera este terminată. În procesul de muncă „entuziasmul și inspirația" înseamnă uneori mai mult decît calculul strict, rațional. De ce? Pentru că, trecînd prin conștiința artistului, simțul estetic duce la înțelegerea armoniei și prin urmare a relațiilor juste de viață, sprijinindu-se pe experiența artistică anterioară. Un simț estetic dezvoltat poate realiza multe lucruri: el „inspiră" viitorul tablou, împinge gîndirea artistului înainte.

Legătura dintre știință și artă se manifestă și în faptul că din operele de artă extragem adesea numeroase date științifice utile, iar cărțile de știință sînt scrise uneori într-un chip atît de emoționant, încît ele tulbură, răscolesc întreaga noastră ființă. De exemplu, Marx în *Capitalul* se referă la operele lui Shakespeare și Balzac ca la documente istorice care dezvăluie în mod grăitor laturile esențiale ale cămătăriei și influența ei asupra oamenilor. Dar însuși *Capitalul* lui Marx este un document înflăcărat în care puterea de pătrundere științifică se îmbină cu o expresivitate emoțională. Probabil că oricine a citit *Capitalul* își amintește impresia

puternică pe care i-a provocat-o, de pildă, capitolul XXIV, care caracterizează procesul de acumulare primitivă. Probabil că oricine a citit *Capitalul* s-a entuziasmat și de logica strînsă și de claritatea lui și de forma clasică a expunerii.

Toate acestea ne arată că știința și arta au multe puncte comune. Ele sînt în mod egal un stimulent al progresului social. Fiecare știe din propria sa experiență că nu numai arta, ci și știința creează „bogăția spirituală" a societății, contribuie la perfecționarea omului și la formarea viziunii lui asupra lumii.

Iată de ce concepția justă asupra frumosului nu este creată numai de artă. Această concepție este elaborată și de știință, care generează și dezvoltă în om tendința către perfecționarea armonioasă a vieții înconjurătoare și a lui însuși.

Dar, se înțelege, aceasta nu înseamnă de loc că menirea artei este să facă monedă de circulație din lingourile de aur făurite de știință, iar a științei să exprime într-o formă abstractă ceea ce dezvăluie arta sub forma imaginilor artistice. Oare pot fi traduse într-un limbaj științific „fugile" lui Bach și într-un limbaj artistic teza filozofică a caracterului infinit al universului? Arta nu dă o simplă „descriere" a obiectului, o simplă explicație a legăturilor și relațiilor lui esențiale, ea nu-și propune ca scop descoperirea legilor naturii și ale societății. Arta dezvăluie esența, semnificația fenomenelor reflectate ale realității, exprimă atitudinea omului, clasei, societății față de aceste fenomene și, păstrînd înfățișarea lor senzorial-concretă, caracterizează emoțional aceste fenomene.

Astfel, noțiunile, reprezentările estetice asupra frumosului au întotdeauna un caracter de evaluare și în acest sens sînt înrudite cu noțiunile și reprezentările morale. Vorbind concret, în ce constă dar generalul care înrudește aprecierile estetice cu cele morale?

Acest general constă, mai întîi de toate, în faptul că aprecierile estetice și cele morale exprimă atitudinea subiectului față de realitate, atitudine generată și determinată de condițiile materiale de viață ale oamenilor și de interesele lor de clasă. Tocmai de aceea aprecierile estetice, ca și noțiunile de morală, lasă parcă să treacă toate fenomenele realității prin prisma conștiinței morale a clasei respective, a societății respective și le apreciază în conformitate cu normele dreptății, adică respingînd tot ceea ce este învechit, reacționar,

perimat și afirmînd tot ceea ce este înaintat, progresist, vital.

Exprimînd atitudinea estetică a omului față de realitate, arta dezvăluie totodată în mod viu și concepțiile morale ale societății, întreaga ei viață spirituală. Tocmai de aceea este atît de mare forța educativă și morală a artei. Fapt este că o artă progresistă ca de altfel și o morală progresistă demască cu o putere deosebită toată nedreptatea orînduirii bazate pe exploatare, demască și biciuiesc plăgile și viciile ei, dezvoltă sentimentul de revoltă și ură al maselor populare împotriva minciunii, fățărniciei, asupririi, parazitismului, generate de o asemenea orînduire. Spre deosebire de morală, arta nu acționează prin povețe și predici morale, ci prin imagini artistice vii care se întipăresc în minte. Forța influenței morale a operelor de artă este atît de mare încît arta progresistă este socotită de mult și pe drept cuvînt ca un important mijloc de educare revoluționară a maselor, care le mobilizează și le unește în luptă activă pentru o viață nouă, pentru idealuri sociale înaintate.

Arta ne convinge întotdeauna de ceva, ne orientează spre un anumit țel, ne cheamă undeva. Ea nu poate fi „neutră" față de realitate. Cu ajutorul ei omul se afirmă în mod activ în viață, dar desigur, într-o formă specifică, în comparație cu alte laturi ale practicii sociale. Menirea specifică a artei constă în formarea sufletelor omenești pe calea reflectării artistice a vieții, în lumina unor anumite idealuri social-estetice pe calea satisfacerii și dezvoltării cerințelor estetice și a gustului artistic al maselor.

Cum putem defini deci idealul social-estetic al oamenilor? Aceasta este totalitatea reprezentărilor lor despre felul în care trebuie să fie viața socială, despre ceea ce este frumos, sublim în viață, în opoziție cu ceea ce contrazice frumosul și este prin urmare urît, josnic, condamnabil.

Idealurile social-estetice ale unei epoci își găsesc expresia deplină în operele de literatură și artă. Mai mult decît atît, o operă de artă este legată de realitate prin idealuri social-estetice. Anticipînd întrucîtva, vom observa că arta, redînd frumusețea realității vii, nu se limitează de fapt niciodată la o reproducere fotografică a unui anumit eveniment sau a unui anumit caracter. Ea sesizează, generalizează, tipizează frumosul, sublimul din diferite evenimente, caractere, fenomene și întipărește aceasta în imagini concrete. Aceste imagini, „condensînd" frumosul existent în viața reală, ca-

pătă semnificația de ideal social-estetic. Prin aceasta artistul scoate la suprafață ceea ce uneori abia licărește sau se găsește chiar în stare de somnolență în conștiința societății, dar care a început să-și croiască drum. Ea arată încotro trebuie să meargă viața, care este locul omului în ea. Astfel, Pușkin, exprimînd direct și nemijlocit gîndurile ascunse ale celor mai buni oameni ai epocii sale, scrie:

„Tovarășe să crezi! Cîndva
Va răsări măreața stea
A fericirii mult dorită.
Din somn Rusia s-o trezi!
Pe tirania năruită
Al nostru nume scris va fi!"[1]

Dar artistul nu dezvăluie întotdeauna atît de nemijlocit ideile, gîndurile și sentimentele forțelor sociale înaintate, care luptă pentru progres. Adesea, idealurile social-estetice pe care el le afirmă sînt date în artă în mod mijlocit prin caracterele concrete ale oamenilor, prin imagini artistice. De pildă, în romanul *Ce-i de făcut?* defilează prin fața noastră o întreagă galerie de „oameni noi", dintre care se evidențiază în special chipul lui Rahmetov. Se întîmplă ca artistul să redea lupta maselor pentru afirmarea idealurilor sociale sau urmările acestei lupte, folosind nu numai materialul contemporaneității, dar și material din epocile trecute.

Și operele satirice, din care lipsesc cu desăvîrșire eroii pozitivi, ca de pildă operele lui Gogol *Revizorul* sau *Suflete moarte*, au un ideal estetic. Gogol și-a exprimat idealul estetic prin caracterele negative zugrăvite în operele lui. După cum spune V. G. Bielinski, el trezea în cititor „contemplarea mărețului și frumosului și nostalgia după un ideal prin reproducerea josnicului și vulgarului din viață..."[2]. De altfel, însuși Gogol, caracterizînd specificul comediei *Revizorul*, observa că a colecționat toate „erorile și abuzurile pentru a sluji unei singure idei — să provoace în cititor disprețul suveran, viu față de multe lucruri josnice"[3].

Zugrăvirea a ceea ce este dezgustător, urît nu constituie în artă un scop în sine. Numai arta decadentă, ostilă simțurilor

[1] Pușkin, *Lirice*, Cartea Rusă, București, 1957, p. 60 (din *Către Ceadaev*, traducere de George Lesnea).

[2] V. G. Bielinski, *Opere complete*, sub redacția lui S. A. Vengherov, vol. VIII, S.Pb., 1907, p. 407.

[3] *N. V. Gogol despre literatură*, Goslitizdat, M., 1952, p. 275.

și rațiunii normale, face din admirarea urîtului un cod estetic. Dimpotrivă, arta înaintată demască ceea ce este urît, vulgar, respinge formele învechite ale vieții de pe pozițiile forțelor sociale înaintate, ale idealurilor lor estetice și în numele acestor idealuri. Ea învață, împinge întotdeauna înainte, dezvăluie și educă cele mai bune calități ale oamenilor, creînd modele de imitat.

Aceste trăsături sînt specifice îndeosebi artei socialiste care îi educă pe oamenii muncii ca activi constructori ai societății socialiste și comuniste.

Cele mai bune opere ale literaturii și artei sovietice reflectă în mod veridic eroismul poporului sovietic, rolul organizator și îndrumător al partidului în lupta pentru comunism, în educarea oamenilor muncii, în întărirea unității moral-politice a societății sovietice. În operele literaturii sovietice, cum ar fi de pildă *Ceapaev* de D. Furmanov, *Pămînt desțelenit* de M. Șolohov, *Primele bucurii* și *O vară neobișnuită* de K. Fedin, *Așa s-a călit oțelul* de N. Ostrovski, *Tînăra gardă* de A. Fadeev, *Povestea unui om adevărat* de B. Polevoi, *Fericirea* de P. Pavlenko și în multe altele, se arată limpede cum, sub conducerea partidului comunist, se formează și se dezvăluie caracterul omului sovietic, frumusețea și măreția vieții, muncii, a înfăptuirilor eroice și a luptei lui. Importanța educativă a unor chipuri ca Pavel Corceaghin, Davîdov, Ceapaev, Meresiev, Voropaev este imensă tocmai datorită faptului că în ele adevărul vieții se contopește organic cu o etică înaltă, cu frumosul, sublimul. Aceste chipuri de luptători pentru cauza partidului slujesc drept exemplu milioanelor de oameni sovietici.

Este greșit să se considere că pentru artă toate fenomenele vieții au o importanță social-estetică egală și că noțiunea de frumos, noțiunea de ideal, ca atare, trebuie să fie izgonite din uzul esteticii marxist-leniniste. Cîtuși de puțin. În Hotărîrea C. C. al Partidului „Despre repertoriul teatrelor de dramă și măsurile pentru îmbunătățirea lui" se subliniază cu toată puterea că datoria scriitorilor și teatrelor sovietice este „să oglindească în piese și spectacole viața societății sovietice în mersul ei neîncetat înainte, să contribuie prin toate mijloacele la dezvoltarea continuă a celor mai bune laturi ale caracterului omului sovietic..."[1].

[1] *Rezoluțiile și hotărîrile Congreselor și Conferințelor P.C.U.S. și ale plenarelor C.C.*, partea a III-a, E.S.P.L.P., București, 1956, p. 537.

Arta sovietică este chemată să-i învețe pe oameni morala nouă, să afirme idealurile comuniste. Fără aceasta nu există artă socialistă.

„Scriitorii, oamenii de teatru, cineaștii, muzicienii, sculptorii și pictorii — se arată în tezele raportului prezentat la Congresul al XXI-lea al P.C.U.S. — sînt chemați să ridice nivelul ideologic și artistic al creației lor, să ajute și de acum înainte în mod activ partidul și statul în educarea comunistă a oamenilor muncii, în propagarea principiilor moralei comuniste, în dezvoltarea culturii socialiste"[1].

Practica creației artistice arată că, în adevărata artă, latura morală și cea estetică formează o unitate indisolubilă. În arta progresistă tot ceea ce apare cu adevărat drept, înalt, moral este zugrăvit ca frumos, iar tot ceea ce este hidos, urît este respins, pornindu-se de la idealul moral-estetic de „bine și frumos".

Arta rămîne însă totodată artă, deoarece ea este ostilă didacticismului, moralizării goale. Artiștii talentați reproduc toate fenomenele vieții (atît pe cele frumoase, cît și pe cele urîte) viu, artistic, frumos și de aceea, zugrăvind și „proza vieții", ei se ridică pînă la nivelul înalt al adevăratei poezii. Spre deosebire de morală, unde influența unor oameni asupra altora se realizează nemijlocit, în artă ea se manifestă într-o formă mai complexă: între artist, pe de o parte, și cititor, spectator, auditor, pe de altă parte, se interpune opera de artă. Tocmai ea este aceea care educă omul din punct de vedere moral-estetic, în conformitate cu idealul de bine și frumos. Fiind obiectul percepției senzoriale — nemijlocite a spectatorului, auditorului, cititorului — ea le trezește simțul estetic care se împletește indisolubil cu cel moral.

Idealul care apare în operele de artă se manifestă întotdeauna concret, intuitiv. El nu este idealul „în general", ci oglindește un caracter concret, un tablou concret din viață, o trăire concretă. Universalitatea în artă nu suprimă, ci presupune reliefarea individuală și trăirea nemijlocită a celor zugrăvite. Chiar în sculptură, ale cărei imagini se caracterizează printr-o mai mare generalizare decît în literatură sau pictură, generalizarea exagerată, care ajunge pînă la o abstractizare totală, este un fenomen nesănătos, dăunător. Doar însemnătatea educativă, estetico-ideologică

[1] *Materiale ale Congresului al XXI-lea extraordinar al P.C.U.S.* Editura Politică, București, 1959, p. 67.

a artei se întemeiază tocmai pe faptul că opera este „retrăită" de auditor, cititor și spectator, că ea influențează în același timp mintea, simțirea și voința lor, că prin trăirea estetică arta se adresează rațiunii noastre, voinței noastre. În viața societății, arta joacă un rol cultural-educativ de neprețuit, dezvăluind frumusețea sentimentelor, frumusețea gîndirii, frumusețea luptei pentru fericirea poporului și a întregii omeniri și în același timp condamnă, biciuiește pornirile murdare, mizeria gîndirii, faptele care înjosesc demnitatea omului. Aici creația artistică nu are rival.

„Arta — spunea A. N. Tolstoi — este participarea la procesul vieții, la fenomenele cele mai înalte și mai intense din viața noastră. O carte bună este ca o convorbire cu un om înțelept. Cititorul capătă prin ea noi cunoștințe și capacitatea de a înțelege viața. Operele de artă îi explică propria lui experiență, ajută la formarea gîndirii, caracterului, sufletului său"[1].

În artă, moralul și esteticul se împletesc atît de strîns încît putem vorbi despre o apreciere estetico-morală. Totodată trebuie să ținem seamă de cel puțin două împrejurări. În primul rînd, de faptul că aprecierea estetico-morală are un izvor obiectiv, caracterizează obiectul însuși și nu se limitează la atitudinea omului față de obiect. În al doilea rînd, caracterul aprecierii fenomenelor realității și a comportării omului nu este identic în reprezentările estetice și în noțiunile de morală. Altfel, existența de sine stătătoare a esteticii și a moralei nu ar avea nici un sens. Ele există relativ independent prin funcțiile, formele și mijloacele lor de influență asupra oamenilor. Și acest lucru nu este întîmplător. Dacă noțiunile de morală, formulînd normele de comportare cuvenită, se adresează în primul rînd rațiunii și voinței omului și își enunță aprobarea sau condamnarea, categoriile esteticii apreciază ceea ce se cuvine ca frumos și au o valoare senzorială nemijlocită.

Categoriile esteticii adîncesc, dau formă sentimentelor oamenilor. Însușirile estetice ale realității provoacă întotdeauna emoții profunde. De pildă, muzica se adresează direct urechii muzicale, pictura — ochiului capabil să perceapă frumosul. Nu este destul să auzi vorbindu-se despre sonata lui Beethoven *Apassionata;* trebuie s-o asculți tu însuți. Putem înțelege și aprecia pe deplin frumusețea unei

[1] „Scriitorii ruși despre munca literară", vol. IV, Sovetski pisatel, L., 1956, p. 486.

opere muzicale numai atunci cînd o percepem cu toată varietatea sunetelor ei, cu toată integritatea lor armonică etc.

Totodată, ar fi o greşeală grosolană să reducem simţul estetic la senzaţii, deoarece senzaţiile reprezintă o percepere senzorială directă a însuşirilor izolate ale obiectului, în timp ce simţul estetic dă o percepţie integrală a obiectului, care a trecut prin conştiinţă şi care are o însemnătate cognitivă. Simţul estetic este călăuzit de idee şi stă în slujba ei, reflectînd laturile esenţiale, relaţiile, calităţile estetice ale realităţii şi provocînd un anumit avînt creator care îndeamnă la acţiune.

Se întîmplă ca omul să afle din cărţi adevărurile moralei şi să-şi dea perfect seama ce este frumos şi ce nu este, iar comportarea lui să fie urîtă, morala lui practică să vină în contradicţie cu ceea ce şi-a însuşit el din cărţi. Adesea această situaţie nu-l tulbură cîtuşi de puţin. El s-a obişnuit atît de mult cu „modul lui de viaţă" încît i se pare normal. Şi deodată întîlneşte în operele de artă chipuri de oameni înrudite cu el în privinţa comportării şi, cunoscîndu-le, parcă s-ar recunoaşte pe sine: ca o flacără de magneziu, conştiinţa îi luminează gîndul că nu mai poate trăi astfel. Simţul estetic înalt devine călăuza vieţii lui. Desigur că uneori se întîmplă şi invers: un adolescent vede o serie de filme în care se descrie, în culori vii, lumea criminalilor (după cum se ştie asemenea filme sînt produse din abundenţă la Hollywood) şi doreşte şi el să repete „faptele eroice" ale spărgătorilor. Treptat începe „să-şi facă de cap" şi alunecă pe o pantă greşită. Cercetătorii, inclusiv cei burghezi, recunosc de pildă că majoritatea crimelor comise de adolescenţi în S.U.A. sînt legate de influenţa nefastă a „comicsurilor" de proastă calitate şi a filmelor „captivante" din Hollywood. Astfel, Leo Gurko, profesor la un colegiu din New York, în cartea sa *Criza spiritului american*, observă că piaţa de cărţi americană este inundată de „comicsuri", care „înfăţişează crimele într-un mod atît de dramatic, încît ele devin adesea foarte atrăgătoare pentru o imaginaţie tînără"[1].

Ce demonstrează toate acestea? Doar faptul că o boală trebuie zugrăvită în aşa fel ca ea să nu molipsească şi pe alţii.

[1] Leo Gurko, *Crisis of the American Mind*, New York, 1956, p. 48.

În redarea fenomenelor vieţii, arta nu cunoaşte interdicţii. Ea reflectă toate laturile realităţii şi nu numai frumosul. Însă adevărata artă nu savurează urîtul, ea luminează toate tablourile vieţii cu lumina idealului moral-estetic. Dacă nu face aşa, ea se poate transforma din „medic" de boli sociale şi învăţător al vieţii în ceva opus, într-un instrument de corupere a sufletelor omeneşti. Arta decadentă burgheză o dovedeşte clar, cu prisosinţă. După cum recunosc chiar ziariştii şi teoreticienii de artă burghezi americani, mulţi dintre artiştii din S.U.A. „zugrăvesc cu plăcere grinzi putrede şi gunoi, transformîndu-le în simboluri de valoare generală", analizează forma omenească în noţiunile „dramei clinice pe masa de operaţie", proslăvesc instinctele cele mai grosolane, cele mai josnice. Aceste opere însă nu dau naştere unui simţ estetic, în adevăratul sens al cuvîntului, ci unor simţuri bolnăvicioase, dăunătoare, pervertite, a căror studiere nu ţine de domeniul esteticii, ci al patologiei.

Fără discuţie că simţul estetic poate fi variat în ceea ce priveşte intensitatea, calitatea şi nuanţele sale. Mai mult decît atît, calităţile estetice provoacă o reacţie diferită; ele produc bucurie şi întristare, admiraţie şi mînie. Însă, oricum ar fi, simţul estetic este legat de simţul frumosului, iar simţul frumosului este marele motor al sufletelor omeneşti. Simţul estetic reprezintă percepţia emoţională activă a calităţilor estetice; el creează bucurie, fericire şi provoacă la oameni setea de creaţie. Simţul estetic îl îmbogăţeşte întotdeauna pe om din punct de vedere spiritual, îl înaripează şi îl însufleţeşte la lupta pentru o cauză dreaptă, pentru frumuseţe, pentru fericire pe pămînt.

Ar fi desigur greşit să se presupună că simţul estetic este provocat numai de operele de artă. El este generat de cele mai diferite fenomene şi obiecte ale realităţii. Dar arta este aceea care satisface cel mai din plin, cel mai profund nevoile estetice şi simţul estetic.

Acest lucru este legat şi de esenţa ei socială, specifică în comparaţie cu alte forme ale practicii sociale, şi de faptul că arta este un mod specific de reflectare a realităţii.

În condiţiile actuale, cînd U.R.S.S. a păşit în perioada construirii desfăşurate a comunismului, educaţia estetico-ideologică a maselor prin mijloacele artei capătă o importanţă excepţională. Artiştii sovietici sînt chemaţi să satisfacă cerinţele maselor largi populare, care năzuiesc către o artă înaltă, emoţionantă, capabilă să dezvăluie adevărul vieţii în imagini vii, de neuitat.

II *Arta ca reflectare specifică a realității*

. . . Realism înseamnă, după părerea mea, în afară de fidelitatea detaliilor, redarea fidelă a caracterelor tipice și a împrejurărilor tipice.

F. Engels (Din scrisoarea către Margaret Harknes)

CREAȚIA ARTISTICĂ, CONCEPȚIA DESPRE LUME ȘI VIAȚA SOCIALĂ

Menirea socială a artei, despre care am vorbit în capitolul precedent, este indisolubil legată de faptul că arta reprezintă o reflectare a realității. În acest sens, creația artistică, ca și știința, duce la înțelegerea esenței fenomenelor, îmbogățindu-l pe om cu noi cunoștințe și contribuind la dezvoltarea lui culturală. Totodată, arta, și prin modul de cunoaștere a lumii obiective și prin rezultatele acestei cunoașteri, reprezintă un gen deosebit, specific de activitate.

În ce constă dar particularitatea modului artistic de însușire a lumii în comparație cu cel teoretico-științific?

În primul rînd, ne atrage atenția faptul că, pe cînd o anumită știință este apanajul unui anumit număr de specialiști, cunoașterea estetică este proprie tuturor oamenilor, deși adîncimea acestei cunoașteri diferă, desigur, de la om la om. Această cunoaștere este nedespărțită de trăirea care străbate întregul proces de însușire artistică a lumii.

Prin urmare, activitatea artistică, spre deosebire de cunoașterea teoretico-științifică, pe lîngă faptul că dezvoltă gîndirea omului, cuprinde și întreaga sferă a vieții spirituale a oamenilor, și în primul rînd — fără îndoială — sfera emoțional-spirituală, dezvoltînd, îmbogățind și trezind sentimentele, emoțiile, dorințele, aspirațiile etc. Și aceasta se leagă de faptul că, după cum s-a remarcat mai sus, rezultatul însușirii artistice a realității îl constituie valorile culturii estetice, adică obiecte deosebite, care pot fi la rîndul lor cunoscute.

Cunoașterea artistică, spre deosebire de cea teoretico-științifică, are o imensă certitudine senzorială. Un om de știință, năzuind către cunoașterea generalului, merge de la lucrurile singulare la cunoașterea legilor care guvernează evenimentele și fenomenele. Înfățișarea concret-senzorială a obiectului, existența lui reală, nemijlocit senzorială, își pierde individualitatea în cunoașterea teoretico-științifică, deoarece pentru a explica generalul, legitatea în lucruri și fenomene, ea nu este necesară. În ceea ce privește arta, problema se pune cu totul altfel. În artă, realitatea apare în întreaga sa intensitate nemijlocit senzorială. Aici cunoașterea se sprijină pe întreaga bogăție a simțurilor și reprezentărilor omenești, elaborate în cursul practicii social-istorice. Dacă omul de știință operează cu abstracții, categorii, idei, artistul — în schimb — reflectă obiecte și fenomene reale, nu sub formă de legi și noțiuni științifice; reflectînd esența obiectelor și fenomenelor, el le zugrăvește viu și-l poartă pe cititor, spectator, auditor printr-un anumit sistem de imagini artistice către idei și idealuri concrete, care formează concepțiile, gusturile, cerințele lor estetice, concepțiile lor artistice despre lume.

Uneori, gîndirea prin imagini artistice este opusă celei logice, ca moduri de gîndire principial deosebite prin natura lor. Acest lucru este greșit: atît cunoașterea științifică, cît și cea prin imagini artistice reflectă lumea obiectivă, se dezvoltă în procesul practicii sociale și străbat calea de la senzații, observații directe, la generalizări și apoi la practică, ca criteriu al adevărului.

Viața reală pătrunde prin cunoașterea artistică în artă, iar opera capătă o semnificație artistică numai atunci cînd are o valoare cognitivă.

Nu putem fi de acord cu acei care, referindu-se la baza gnoseologică comună a categoriilor științifice și a imaginilor artistice, caută să prezinte lucrurile ca și cum imaginile artistice nu ar fi altceva decît ilustrări ale cunoașterii științifice. Acest punct de vedere este destul de larg răspîndit printre filozofii care lucrează în domeniul esteticii.

Fără îndoială că și în cercetările științifice apare uneori necesitatea unei explicații prin imagini a ideilor, pentru ca ele să fie mai clare și mai accesibile. Dar, în primul rînd, aceasta este un element însoțitor în cercetarea științifică, iar în al doilea rînd, asemenea ilustrări au un caracter local și, în sfîrșit, în al treilea rînd, ceea ce este deosebit

de important e faptul că nu orice imagine expresivă este echivalentă cu *imaginea artistică.*

Cunoașterea științifică și cea artistică reflectă realitatea, laturile și legăturile ei esențiale. Totuși, știința și arta sînt *moduri diferite de cunoaștere* a realității. Artistul nu numai că „scrie în imagini", el gîndește prin imagini artistice și nu efectuează o simplă „traducere" a noțiunii logice într-o imagine concret-senzorială. Aceasta se referă și la stadiul de „concepere" a operei și la procesul de muncă pentru realizarea ei. Arta nu „amputează", ci absoarbe particularitățile concret-senzoriale ale lumii obiective. În ea fiecare caracter, fiecare imagine artistică este concretă, nemijlocit senzorială și de aceea, citind sau analizînd o operă de artă, vezi sau îți reprezinți limpede înfățișarea eroilor, mișcările și gesturile lor, ai impresia că le auzi vocea.

Iată, de pildă, cum descrie Gorki, în *Viața lui Klim Samghin,* tabloul tragic al Duminicii sîngeroase:

„... Samghin, care stătea la o parte, vedea bine că soldații țineau baionetele neregulat, unii în sus, alții prea în jos și că numai puține baionete erau îndreptate direct, hotărît spre fețele oamenilor. Salva trosni în serii, nu într-o singură răpăială, ci împrăștiat, întrerupt și fără să te înfricoșeze.

Cu toate acestea, oamenii care stăteau chiar în fața frontului se speriară, mulțimea se clătină și se dădu mult îndărăt; între ea și soldați se formă imediat o prăpastie de vreo cinci pași. Subofițerul din gardă duse șovăind mîna la căciulă și se prăbuși greoi la picioarele soldaților, iar alături de el căzuseră încă trei; din mulțime de asemenea căzdeau oamenii rînd pe rînd.

— De frică, spuse cineva deasupra urechii lui Samghin. Trag cu gloanțe oarbe, dar ei...

Dar Samghin știa că oamenii nu cad de frică și vedea cum se înghesuie unii în alții, cum femei și bărbați alunecă printre picioarele celorlalți, cad mototol și se tîrăsc; un tînăr se rostogolea spre front, urlînd, sprijinindu-se de pămînt într-un picior și în mîini; vedea că oamenii mor fără să vadă și să înțeleagă că sînt omorîți. Îl auzea pe subofițerul roșcovan, care stătea cu fața la soldați, înjurînd de mamă, îl vedea amenințînd cu pumnul înmănușat și înfigînd vîrful săbiei în burțile oamenilor; apoi întorcîndu-se cu spatele și înaintînd cîțiva pași ca să împlînte sabia și în tînărul căruia i se frînseră parcă mîinile.

Mulțimea urla, zbiera, amenința soldații cu pumnii; unii aruncau spre ei cu bulgări de zăpadă. Soldații, care deveniseră parcă mai înalți, stăteau cu arma la picior, împietriți, formînd un grup mai compact ca înainte.

Toate acestea erau mai înfricoșătoare decît pe malul celălalt, poate pentru că erau mai aproape. Samghin simți din nou cît de chinuitor de încet se scurgea un minut și cîtă mișcare și moarte poate să cuprindă. Luat de valul oamenilor care înjurau și amenințau cu pumnii, cu toate că soldații nu se mai zăreau, se îndreptă spre Nevski. Dar cei care se retrăgeau se poticniseră parcă de ceva. Deodată, scoțînd un urlet, mulțimea se urni înainte, călcînd peste cadavre și ridicînd răniții; o salvă trosni ca o singură împușcătură, apoi încă una; soldații începură să sară, trăgînd și agitînd paturile armelor, împungînd în dreapta și în stînga cu baionetele. Ca un torent tumultuos, urlînd îngrozitor, oamenii începură să alerge de-a lungul grilajului de fier al parcului, sărind peste el. Cîțiva soldați începură să tragă de-a lungul perspectivei Nevski. Atunci cei din jurul lui Samghin o rupseră la fugă, tîrîndu-l și pe el cu ei. Cineva îl lovi din fugă cu capul în spate.

«Pe ăsta l-au ucis, e mort», îi străfulgeră prin gînd... și numaidecît după aceea căzu. Oamenii îl călcau în picioare și săreau peste el. Se rostogoli și se tîrî multă vreme, pînă cînd izbuti să se ridice în picioare și s-o ia din nou la goană"[1].

În această zugrăvire artistică concretă și grăitoare a oamenilor și evenimentelor constă deosebirea esențială dintre literatură și cunoașterea științifică.

Omul de știință, scoțînd în evidență legăturile și relațiile necesare din lumea obiectivă, face abstracție de particularitățile individuale ale fenomenelor pe care le studiază. Pe el îl interesează generalul și el exprimă acest general în abstracții științifice. Dacă, de pildă, un om de știință din domeniul economiei va da într-o lucrare a sa, consacrată economiei capitalismului, o descriere minunată a șomajului, va înfățișa mizeria, prin aceasta el încă nu-și va atinge scopul, și anume să definească noțiunea științifică de criză economică și să dezvăluie legile ei obiective. Cînd este vorba de artist, situația se prezintă altfel. Și acesta, zugrăvind societatea burgheză, este în stare să dezvăluie esența

[1] M. Gorki, *Viața lui Klim Samghin*, vol. II, E.S.P.L.A., București, 1952, p. 517.

crizei economice, însă el va realiza acest lucru într-un alt mod decît omul de știință. Artistul poate, de pildă, să nu spună nimic despre legile economice ale capitalismului care duc la crizele economice. Dar el trebuie să înfățișeze tabloul crizei, să dezvăluie urmările crizei, influența pe care o exercită ea asupra întregului mod de viață al oamenilor, asupra conștiinței și sentimentelor lor. De aceea, pentru el este uneori suficient să întîlnească o figură sau cîteva figuri expresive care suferă de pe urma calamităților crizei, ori figuri care s-au îmbogățit în acest timp pe seama suferințelor oamenilor simpli, pentru a obține materialul necesar zugrăvirii artistice a vieții oamenilor în condițiile crizei economice.

Legătura nemijlocită dintre artist și viață este deosebit de necesară. Desigur că și experiența indirectă are pentru el o însemnătate destul de mare (el singur nu este în stare să vadă multe lucruri și este nevoit să recurgă la documente, să se adreseze participanților la evenimente etc.), dar pentru artist nimic nu poate înlocui puterea impresiilor nemijlocite. Este important ca materialul din viață să intre într-un fel sau altul în propria lui experiență, să fie retrăit de el. În caz contrar, opera nu va avea „sonoritatea" necesară; și prin formă și prin conținut, ea trebuie să vorbească în imagini, pentru a deveni obiectul percepției senzoriale nemijlocite a cititorului, spectatorului, auditorului.

Astfel arta, spre deosebire de știință, nu reflectă realitatea în noțiuni, ci în imagini artistice în care generalul, particularul și singularul sînt oglindite în așa fel, încît imaginile artistice pot fi obiect de percepție estetică senzorială nemijlocită.

Dar înseamnă oare aceasta că arta reflectă numai laturile exterioare ale fenomenelor și obiectelor realității, că ea nu este în stare să depășească limitele „copierii senzoriale a lucrurilor senzoriale"?

În ultima vreme, revizioniștii în domeniul esteticii și-au intensificat atacurile împotriva teoriei marxist-leniniste a reflectării. Mulți dintre ei, bătîndu-se cu pumnii în piept, jură credință marxismului, însă în realitate ei toți sau resping în întregime învățătura marxist-leninistă cu privire la adevărul în cunoașterea artistică, sau afirmă că teoria marxist-leninistă a reflectării pornește numai de la fidelitatea absolută a cunoașterii senzoriale față de forma exterioară a obiectelor, de la concordanța cu realitatea, înțeleasă ca fidelitate față de formele *perceptibile* ale lumii.

Aceasta este o denaturare, o falsificare. Teoria marxist-leninistă a reflectării nu a afirmat niciodată ceva asemănător. Dimpotrivă, ea socotește că arta reflectă laturile cele mai diferite ale lumii obiective și nu numai formele exterioare ale obiectelor. Mai mult decît atît, estetica marxist-leninistă subliniază că adevărul unui fapt singular nu este încă artă, dacă nu dezvăluie laturile esențiale ale fenomenelor realității.

Artistul nu fotografiază realitatea. El reproduce în imagini artistice ceea ce este tipic în fenomenele vieții. În literatură, procesul de creație al unei imagini artistice realiste este zugrăvirea unor caractere tipice în împrejurări tipice. M. Gorki arată că noi socotim ca talentați pe acei literați care stăpînesc bine procedeele de observație, comparație, selecționare a celor mai caracteristice particularități de clasă și de includere a acestor particularități într-o singură persoană; așa se creează figura literară, tipul social[1].

Dar ce este tipizarea în artă? Este un procedeu de dezvăluire în imagini artistice, adică printr-un personaj individualizat, printr-un eveniment concret etc., a esenței evenimentelor, fenomenelor, caracterelor înfățișate și a condițiilor care le generează. Estetica marxist-leninistă nu limitează cîtuși de puțin arta la un procedeu universal de tipizare, de generalizare artistică. Ea recunoaște diversitatea mijloacelor și procedeelor de creație a imaginii artistice. Corespunzător cu aceasta este limpede că și realismul socialist în artă nu se încătușează cu nici un fel de prescripții dogmatice și canoane ale generalizării artistice. Este binecunoscut că specificul generalizării artistice, care are ca rezultat, în creația lui Maxim Gorki, chipul lui Danco, pe de o parte, și chipul lui Pavel Vlasov, pe de altă parte, diferă. Totuși, aceste chipuri ocupă, pe drept cuvînt, un loc însemnat în arta socialistă. Singurul lucru asupra căruia insistă estetica marxist-leninistă, teoria realismului socialist în artă, este necesitatea cunoașterii obiective, juste a realității, în legăturile ei esențiale. Și este limpede pentru ce. Cu cît artistul va ști să dezvăluie mai concret, mai adînc, mai viu, în opera sa, esența fenomenelor pe care le zugrăvește, cu atît va fi mai profundă influența socială a operei sale; tocmai imaginile artistice, caracterele tipice în împrejurări tipice, reflectînd esența fenomenelor, leagă impresiile și ideile artistului, conținutul operei lui de experiența de viață a cititorului,

[1] Vezi M. Gorki, *Opere în 30 de volume*, vol. 26, p. 333.

spectatorului, auditorului etc. „Intelectul omului — scria pe bună dreptate M. E. Saltîkov-Scedrîn — este cu greu satisfăcut numai de simpla transmitere a particularităților exterioare: el se oprește asupra acestor particularități numai întîmplător și numai pentru un timp foarte scurt. Pretutindeni, chiar și în cele mai neînsemnate amănunte, el caută sensul intim, viața lăuntrică, singurele care pot imprima faptului adevărata semnificație și putere"[1].

Tipicul în artă este întotdeauna produsul generalizării artistice, al desprinderii generalului, esențialului din fenomene. Astfel, în *Suflete moarte*, N. V. Gogol și-a propus să arunce o privire „în adîncul Rusiei" și și-a îndeplinit cu cinste ceea ce și-a propus, „arătînd mocirla îngrozitoare" în care s-a afundat viața Rusiei iobăgiste, prin înfățișarea unor caractere devenite prototipuri — Sobakevici, Pliușkin, Korobocika etc.

Însă generalul din tipic nu exclude particularul, individualul. Pentru sociologul care caracterizează clasa moșierilor și capitaliștilor nu sînt esențiale trăsăturile individuale, unice ale unui anumit moșier sau capitalist. Pentru artist însă aceste trăsături au o importanță esențială. După cum spunea Pușkin, artistul trebuie să posede „capacitatea de a ghici omul și prin cîteva trăsături să-l prezinte deodată, în întregime, ca viu ..."[2].

Or, aceasta înseamnă să-l înfățișezi pe om ca pe un anumit tip social, generat de relații sociale concrete. În imaginea artistică, fiecare trăsătură dezvăluie, într-un fel sau altul, esența caracterului și evenimentului reprodus, imprimă imaginii viață și putere de convingere, are o reală importanță.

Reducînd imaginea artistică la reflectarea laturilor exterioare ale fenomenelor și obiectelor, revizioniștii, care se ridică împotriva teoriei marxist-leniniste a reflectării în artă, speculează faptul că imaginea artistică presupune întotdeauna o formă concret-senzorială de exprimare. Ei rup legătura dialectică internă dintre general și particular, dintre tipic și individual, ignorînd faptul atît de important că trăsăturile individuale, unice ale imaginii artistice, ce pot include și întîmplarea, sînt date în legătură organică cu generalul, slujesc la dezvăluirea acestui general, principal, tipic.

[1] „Scriitorii ruși despre literatură", vol. II, Sovetski pisatel, L., 1939, p. 245.

[2] Vezi N. V. Gogol, *Spovedanie de autor*, în „Scriitorii ruși despre literatură", vol. I, Sovetski pisatel, L., 1939, p. 311.

Iată, de pildă, cum descrie N. V. Gogol înfățișarea exterioară a lui Sobakevici: „Privindu-l pe Sobakevici cu coada ochiului, lui Cicikov i se păru de astă dată că aduce mult cu un urs de statură mijlocie. Pentru accentuarea asemănării, stăpînul casei mai purta și un frac de culoare adecvată, cu mîneci lungi, pantaloni lungi, și mai mergea și legănat, cu o călcătură atît de anapoda a labelor lui enorme, încît izbutea mereu să calce pe alții pe picioare. Fața-i era aprinsă ca un ban de aramă nou. Se știe că sînt multe asemenea chipuri, la migălirea cărora natura nu și-a prea bătut capul mînuind sculele mici — ca, de pildă, pile, sfredele și altele — ci le-a cioplit de-a dreptul: a dat o dată cu barda și s-a ivit nasul, a mai dat o bardă și-au ieșit buzele, cu burghiul a găurit ochii și, fără să mai șlefuiască, le-a adus pe lume, zicînd: «Trăiește!» Tocmai o asemenea înfățișare, vînjoasă și uimitor de grosolan cioplită, avea Sobakevici: ținea capul mai mult plecat, nu-și mișca gîtul de loc și, din pricina asta, rareori se uita la cel cu care sta de vorbă, privind mai totdeauna înspre colțul sobei la ușă. Trecînd prin sufragerie, Cicikov se mai uită la el o dată pe sub sprîncene: «Curat un urs! Un urs adevărat! E oare cu putință o asemănare atît de ciudată? Pînă și numele se brodește: Mihail Semionovici...»"[1]. Lui Gogol i-a fost necesară tocmai această îmbinare a detaliilor portretului fizic al lui Sobakevici pentru a nuanța clar și reliefat chipul aspru, de animal, al acestui moșier-chiabur, ca o varietate specifică în seria „sufletelor moarte" din Rusia epocii lui Nicolae I.

Particularitatea talentului artistic, cum bine a spus V. G. Korolenko, constă tocmai în faptul că „din cîteva trăsături apare un om viu"[2]. Este foarte semnificativă și părerea lui Goethe despre esența tipizării în artă. „Perceperea și zugrăvirea particularităților — spunea el — iată adevărata viață a artei... Atîta timp cît reproducem generalul, ne poate imita oricine, însă particularul nu ni-l poate lua nimeni. De ce? Pentru că nimeni altul nu l-a putut trăi"[3]. Și într-adevăr, dacă artistul creează în mod speculativ un „tip", sprijinindu-se pe modele gata date, e posibil ca în opera lui totul să semene, însă principalul — o concepție personală asupra lucrurilor, retrăirea plină de emoție a vieții și originalitatea — nu va fi găsit. Personajele create de el nu vor intra niciodată în templul artei înalte; ele nu vor face ca inima să bată mai tare și mintea să lucreze mai intens; cititorul, auditorul, spectatorul vor rămîne indiferenți, nepăsători față de el.

[1] N. V. Gogol, *Opere în șase volume*, vol. V *(Suflete moarte)*, Cartea Rusă, București, 1958, p. 88.
[2] „Scriitorii ruși despre literatură", vol. II, p. 402.
[3] Ekkerman, *Convorbiri cu Goethe*, Editura „Akademiia", M.-L., 1934, p. 182.

Adevărata artă ia laturile esențiale ale realității și le redă ca pe un tablou al vieții închegat, ca pe un caracter precis în determinarea sa, care-și păstrează bogăția prospețimii individuale și unicitatea sa. Iar aceasta, spre deosebire de atitudinea meșteșugărească, cere desigur din partea artistului o muncă intensă, un simț ascuțit, o minte clară și o voință încordată, fără a mai vorbi de rezerva serioasă de impresii vii și de cunoștințe. După cum se știe, viața reprezintă o înlănțuire complexă de fenomene și obiecte care nu seamănă de loc unele cu altele. Și sarcina artistului este ca, prin mijlocirea trăsăturilor și particularităților unice ale caracterului sau fenomenului, să dezvăluie obiectul pe care îl reproduce în esența lui, în legăturile și în relațiile lui esențiale. De aceea, nu putem înțelege, de pildă, caracterul lui Pliușkin din *Suflete moarte* fără a face legătura cu condițiile feudale din Rusia. La prima vedere, între el și bătrînul Grandet s-ar părea că există asemănare. Dar, în fond, ce deosebire! Pliușkin este cărpănos, Grandet este avar. Sînt caractere istoric concrete, care poartă pecetea vremii lor și amprenta condițiilor sociale pe baza cărora s-au dezvoltat. Pliușkin este un trîntor risipitor, la el totul se transformă în putregai. Grandet și-a acumulat averea prin muncă și șiretenie, el e plin de setea de îmbogățire; de dragul banilor, este gata la orice, este dispus să îndure orice suferință. Și ce deosebire în psihologia lor, în înfățișarea lor individuală, în faptele lor!

Dar să luăm chipuri mai puțin îndepărtate, să comparăm de pildă pe Gobseck cu Grandet. Aceste două chipuri sînt desigur mult mai înrudite decît Pliușkin și Grandet. Totuși specificul fiecăruia dintre ele este neîndoielnic și este ușor de înțeles pentru ce. Arta păstrează, în rezultatele procesului de cunoaștere a realității, trăsături individuale unice ale fenomenelor și obiectelor reflectate. Ea zugrăvește caractere individualizate, tablouri închegate ale vieții; însușindu-le, noi înțelegem laturile și fenomenele esențiale ale realității, importante din punct de vedere social.

Astfel, în imaginea artistică, individualul și tipicul sînt legate indisolubil, cu alte cuvinte, în procesul de creație

artistică, individualul devine tip, iar tipul se exprimă prin individual. Cunoașterea prin imagini artistice a realității în artă presupune și o anumită atitudine a artistului față de fenomenul reflectat. Și această atitudine nu este „o anexă" a imaginii, un fel de semn de recunoaștere și nici o declarație. Atitudinea ideologică-emoțională a artistului față de obiectul reflectat intră în țesătura vie a imaginii create, constituind patosul ei.

Imaginea artistică își pierde caracterul istoric concret și se transformă într-o schemă, dacă tipicul este dat ca ceva abstract, general, în afara particularului și individualului. Tot așa și individualul, luat în afara legăturii cu generalul, cu tipicul, nu dă o reflectare veridică a vieții. Atunci cînd se preamărește individualul și se încearcă „să se demonstreze" că imaginea artistică nu dezvăluie esența fenomenelor zugrăvite, greșeala nu este mai puțin grosolană decît subestimarea individualului. Prin absolutizarea singularului, a întîmplării, are loc reproducerea laturii exterioare, a aparenței, a suprafeței fenomenelor, o descriere naturalistă, plată. Artistul de nuanță naturalistă, sesizînd diferite fenomene întîmplătoare, prezintă aparența drept esență și prin aceasta denaturează realitatea.

Astfel, imaginile artistice și categoriile științifice dezvăluie laturile esențiale, legăturile cu caracter de lege dintre fenomenele lumii obiective. Specificul imaginii artistice, spre deosebire de noțiunile științifice, constă în faptul că imaginea artistică păstrează și în stadiul generalizării (tipizării) o expresie concret-senzorială, dezvăluie generalul sub forma caracterului individualizat, a evenimentului concret; imaginea artistică nu are numai o valoare cognitivă, ci și una estetico-ideologică, satisfăcînd nevoile estetice ale oamenilor.

În procesul de cunoaștere artistică, un rol imens îl joacă fantezia creatoare, imaginația artistului. Imaginea artistică creată pe baza reflectării obiectiv autentice a vieții se deosebește întotdeauna de ceea ce ne dă simțirea noastră nemijlocită. Artistul creează imagini în care sînt generalizate fenomene asemănătoare, înrudite, trăsături și tendințe esențiale în dezvoltarea caracterelor și a relațiilor dintre oameni în împrejurări tipice. Prin urmare, ceva deosebit de ceea ce întîlnim direct în realitate. Și într-adevăr, oare în viața de toate zilele este posibilă existența unor oameni la care sentimentul de gelozie să ia proporții atît de exagerate ca la Othello sau cărpănoși la care această pasiune să fie atît

4—3—26

de hipertrofiată ca la Pliușkin? Fără îndoială că nu. Oblomovismul, samghinismul, donchijotismul, manilovismul, ca și alte expresii asemănătoare devenite prototipuri, au apărut tocmai datorită faptului că, tipizînd fenomenele din viață, artistul generalizează, concentrează aceste fenomene, înfățișează trăsăturile omenești, adeseori ca printr-o lupă. Este binecunoscut și faptul că artistul, dezvăluind sensul lăuntric al fenomenelor zugrăvite, arată tendința dezvoltării lor și, prin aceasta, tendințele dezvoltării societății. După cum spunea P. Lafargue, Marx vedea meritul lui Balzac în aceea că el „... nu era numai istoricul societății din vremea sa, ci și creatorul profetic al unor tipuri care pe vremea lui Ludovic-Filip nu existau decît în germene și care s-au dezvoltat complet abia după moartea acestuia, sub Napoleon al III-lea"[1].

În legătură cu aceasta, trebuie atrasă atenția asupra unei greșeli pe care o fac unii cercetători de la noi și care persistă și astăzi. Greșeala constă în ruperea tipicului de ceea ce are caracter de masă.

Desigur că arta zugrăvește și caractere excepționale. Oare Pavel Korceaghin, de pildă, a cărui soartă excepțională este neîndoielnică, nu reflectă într-o formă condensată, concentrată, trăsăturile eroice ale milioanelor de oameni sovietici, eroismul poporului sovietic?

De obicei, opunînd tipicului ceea ce are caracter de masă, se citează chipul Nilovnei din romanul lui Gorki, *Mama*. Însă Gorki însuși nu admitea de loc acest mod de a pune problema. În scrisoarea către M. Vonsik, el scria:

„Oare a existat Nilovna? În pregătirea revoluției, în «munca ilegală» au participat și mamele. Am cunoscut o bătrînă, mama unui muncitor revoluționar, care, sub înfățișarea de pribeagă, distribuia literatură revoluționară prin uzine și fabrici.

Adeseori, aceste mame, în timpul întrevederilor din închisori cu fiii lor, le transmiteau bilete «de afară», de la tovarășii lor. Mama unuia dintre membrii C.C. al Partidului bolșevic păstra ștampila comitetului pe cap, în pieptănătura sa. Jandarmii i-au făcut de două ori percheziție la locuința ei și nu au putut găsi această ștampilă. Asemenea mame nu erau deci o raritate.

Nici Pavel Vlasov nu este un caracter rar întîlnit. Flăcăi ca el au fost cei care au creat partidul bolșevic. Mulți din-

[1] K. Marx—F. Engels, *Despre artă și literatură*, p. 608.

tre ei au scăpat întregi din închisori, din surghiun, din războiul civil și stau acum în fruntea partidului..."[1].

Pot fi citate multe păreri și ale altor oameni de artă, care arată că orice caracter tipic exprimă întotdeauna, într-un fel sau altul, prin particularitățile unice ce-i sînt proprii, caracterul de masă, cel puțin potențial. De pildă, Cernîșevski scria, în legătură cu Rahmetov, că în viața lui n-a văzut decît opt oameni care să semene cu acesta și că el este o personalitate neobișnuită — „Cea mai bună expresie a omului și a naturii umane în genere" — și mai departe: „Eroul nu este un fenomen printre oameni; dimpotrivă, în el s-a exprimat mai clar, mai reliefat ceea ce există mai mult sau mai puțin la fiecare om; pentru că în fiecare om, chiar în cel mai timid, există o doză de curaj; personalitatea poetică nu este o excepție între oameni, pentru că în cel mai prozaic om există o doză proprie de poezie..."[2].

În această reflecție a lui N. G. Cernîșevski există, fără discuție, o anumită nuanță de antropologism. Dar ideea însăși este profund justă: valoarea unui om mare este determinată de legătura cu poporul, cu mișcările sociale care l-au promovat, cu clasele sociale pe care le reprezintă el. Nici „caracterul neobișnuit" nu poate fi înțeles în afara caracterului de masă. Se înțelege că aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că arta nivelează caracterele, reduce mărețul la obișnuit, eroicul la mediocru. Amploarea fenomenelor, evenimentelor, caracterelor concret-istorice nu trebuie să dispară în artă. Revenind la ideea lui Cernîșevski, amintim că acesta scria: „Prima cerință a caracterului artistic constă în următoarele: obiectele trebuie redate în așa fel, încît cititorul să și le poată reprezenta în forma lor adevărată". Referindu-se la propria sa experiență de om de artă, el menționa că în persoana Verei Pavlovna, a lui Lopuhov, Kirsanov, el a vrut să înfățișeze „oameni obișnuiți și cumsecade ai noii generații", și că adevăratul erou al operei este Rahmetov. „Dacă n-aș fi înfățișat figura lui Rahmetov, scria Cernîșevski, majoritatea cititorilor ar fi rămas nedumeriți cu privire la personajele principale ale povestirii mele"[3].

Și acum, cîteva cuvinte despre expresia „reliefarea și exagerarea imaginii artistice". „Reliefarea imaginii artistice"

[1] M. Gorki, *Opere*, vol. 30, Goslitizdat, M., 1949, p. 206.
[2] N. G. Cernîșevski, *Opere complete*, vol. II, p. 139.
[3] *Ibidem*, vol. XI, Goslitizdat, M., 1939, pp. 226—228.

este un termen pe deplin acceptabil. În ceea ce privește noțiunea de „exagerare", ea a fost folosită în dublu sens: în primul rînd, în sensul că arta condensează, concentrează în imaginea artistică, faptele realității (și aici este greșită folosirea termenului de „exagerare"); și, în al doilea rînd, ca un procedeu deosebit de tipizare a fenomenelor. Ce se avea aici în vedere? În primul rînd, faptul că o operă de artă poate să rezide în învelișul unui subiect fantastic; uneori, chipurile iau o formă fantastică exterioară (astfel, în *Istoria unui oraș* a lui Saltîkov-Scedrin, conducătorii orașului sînt zugrăviți ca avînd capetele cu umplutură, ca avînd cutii cu muzicuțe în loc de creier). Însă, înțelegerea și tratarea caracterelor și fenomenelor rămîn profund realiste. Obiectînd celor care au atacat *Istoria unui oraș*, Saltîkov-Scedrin scria: „Nu este vorba numai de faptul că în capul lui Brudastîi era o cutie cu muzicuțe care cînta romanțele *Nu tolerez!* și *Voi distruge!*, ci de faptul că sînt oameni a căror existență este epuizată de aceste două romanțe"[1].

Fantasticul, satira, grotescul nu contrazic nicidecum principiile adevărului vieții în artă, dacă ele sesizează în mod just tendința dezvoltării caracterului, a tipului respectiv și arată unde poate duce această dezvoltare. Tot atît de evident este că arta nu se reduce la satiră și la grotesc, și de aceea exagerarea conștientă a imaginii artistice nu poate fi privită ca singurul mijloc de tipizare. Dar, după cum am mai arătat, exagerarea nu trebuie confundată cu accentuarea imaginii artistice. Arta nu renunță la reliefarea artistică, care permite dezvăluirea mai adîncă a laturilor esențiale ale vieții, crearea „unui tip desăvîrșit", a unei „imagini desăvîrșite". Așa reliefează, de pildă, Balzac chipul artistic al lui Gobseck. Dervill spune, pe drept cuvînt, despre Gobseck că el este „un tip fantastic care personifică puterea aurului". Într-adevăr, Gobseck are nevoie de putere și de bani, numai de dragul puterii și al banilor; toate gîndurile lui sînt legate de aur. Mania de cămătar, specifică lui Gobseck, capătă în imaginația lui Balzac trăsături cu adevărat fantastice. Însă chipul lui Gobseck este fără îndoială realist. Desigur că chipurile în care accentuarea imaginii artistice apare ca un mijloc de reproducere veridică, realistă a caracterelor, evenimentelor și fenomenelor nu înseamnă o îndepărtare a gîndirii de realitate, ci, dimpotrivă, o mai adîncă cunoaștere a ei. Nu în

[1] N. Scedrin, *Despre literatură*, Goslitizdat, M., 1952, p. 523.

zadar clasicii marxism-leninismului, demascînd esența relațiilor din societatea capitalistă, au folosit adesea, ca ilustrare, operele artiștilor realiști[1].

Alta este situația în arta burgheză decadentă, unde fantezia denaturează realitatea și această denaturare este în mod conștient înrădăcinată și folosită de clasele reacționare în interesul lor de clasă. Artiștii reacționari burghezi renunță la reflectarea veridică a vieții, fapt stimulat prin toate mijloacele (inclusiv materiale) de stăpînii sacului cu bani, pentru care este primejdioasă demascarea esenței exploatatoare, antiumane, a orînduirii capitaliste. Acești artiști își concentrează atenția asupra elementelor întîmplătoare, neesențiale. Ei denaturează realitatea în mod intenționat prin reflectarea unilaterală și prin înfrumusețarea putreziciunii și mîrșăviei capitalismului, transformînd aceasta în „simboluri universal-valabile". Imaginile artistice capătă la ei un caracter mistico-simbolic. Aici arbitrarul subiectiv al artistului este cu adevărat de nedescris.

Estetica burgheză contemporană caută să justifice în toate chipurile și să fundamenteze arbitrarul, subiectivismul în creația artistică. Ea consfințește și stimulează toate fantasmagoriile și aberațiile în care este atît de bogată arta decadentă burgheză, denaturează rolul imaginației în procesul de cunoaștere artistică. Totodată, unii teoreticieni burghezi declară că „arta este stimulentul vieții imaginare", mai curînd „expresia vieții în imaginație, decît o copie a realității". Unii consideră imaginația creatoare ca produs al unor dorințe vagi, nesatisfăcute, care-l oprimă pe artist și-l atrag din viața de toate zilele în lumea imaginilor subconștiente (freudiștii). Alții sînt gata a recunoaște că „toate operele de artă sînt subordonate, într-o măsură oarecare, legilor structurale caracteristice lumii obiective", însă după părerea lor această artă „nu creează, ci imită". Adevărata creație ar începe atunci cînd „artistul dorește să creeze și depășește limitele a ceea ce este dat", „năzuiește să se abată de la trăsăturile permanente și obișnuite ale legilor naturii"[2].

În sfîrșit, mai sînt și alții care se bazează în special pe „latura funcțională a artei", afirmînd că funcția principală a

[1] K. Marx, în *Capitalul*, caracterizînd puterea aurului în societatea burgheză, pomenește, după cum se știe, și pe Gobseck.

[2] „A Modern Book of Esthetics", New York, 1952, pp. 28, 31, 36.

artei este „de a ajuta pe artist să se exprime pe sine, să poată să se înțeleagă pe sine, să înlăture conflictul lăuntric și dezechilibrul, să-și realizeze potențele spirituale prin intermediul «formelor simbolice» în care va exprima unele dintre trăirile sale emoționale"[1].

Nu este greu de înțeles că toate aceste teorii ale esteticii burgheze contemporane se deosebesc unele de altele numai prin amănunte și nu prin ceea ce este principal, esențial. Sensul lor este unul și același, și anume, exagerînd rolul fanteziei, al imaginației creatoare, să creeze o artă străină de adevărul vieții, să creeze o „formă pură" ruptă de realitate, absolutizînd fie generalul, fie individualul, singularul.

Renunțînd însă la reflectarea veridică a vieții, propovăduind idei reacționare, artiștii burghezi sînt sterili și în domeniul formei artistice. Exagerarea unilaterală, atît a generalului cît și a singularului, duce la destrămarea imaginii artistice, a formei de reflectare a realității, specifice artei. Arta burgheză decadentă contemporană adună cu plăcere laolaltă tot felul de „grozăvii". Încercînd să imprime aberațiilor lor verosimilitatea, artiștii reacționari folosesc adesea din plin concretizarea naturalistă cu scopul de a „obiectiviza" supranaturalul. Așa procedează, de pildă, Matta și Tanguy — adepții cei mai apropiați ai suprarealismului S. Dali, Remarcăm că ei reproduc de obicei natura inertă — moartă — și o fac în așa fel, încît ea să simbolizeze slăbiciunea și nimicnicia omului. Sentimentul de frică, de condamnare, pesimismul sînt creații inevitabile ale capitalismului muribund ce-și găsesc expresia în arta decadentă burgheză.

Formalismul și naturalismul sînt fenomene specifice artei burgheze. În hotărîrile C.C. al P.C.U.S. în probleme de literatură și artă, se subliniază că formalismul și naturalismul sînt două laturi ale aceluiași fenomen, că ele sînt curente ale artei, antipopulare la bază, care înseamnă lichidarea artei, impasul ei.

Partidul nostru luptă cu hotărîre împotriva „căutărilor" formaliste de orice fel, împotriva sărăcirii naturaliste a vieții în artă, împotriva tuturor curentelor antipopulare, cultivate de teoriile reacționare ale esteticii burgheze și ale revizionismului. El sprijină activ arta realistă care îmbină ideologia înaltă cu perfecțiunea artistică a formei, răspunde cerințelor ideo-

[1] „The Journal of Aesthetics and Art Critisism", March, 1955, p. 320.

logico-estetice ale maselor largi de oameni ai muncii, constructori activi și conștienți ai comunismului.

Datorită conducerii de zi cu zi a partidului comunist, datorită ideologiei marxist-leniniste, arta din țara noastră, pe baza metodei realismului socialist, a realizat mari succese, mergînd pe calea înțelegerii adînci a adevărului vieții. Ar fi însă greșit ca, dincolo de aceste succese, să nu vedem lipsurile serioase din dezvoltarea artei sovietice. La noi mai există încă formalism și naturalism. Se mai editează uneori opere cenușii, iar uneori chiar scrise de mîntuială. Răspunderea o poartă nu numai artiștii, ci și criticii literari și de artă; unii dintre ei fac greșeli care duc în mod obiectiv la apărarea naturalismului și a rămășițelor lui în artă. De pildă, N. Onufriev în articolul *Despre unele probleme de teorie a literaturii și de critică literară*, obiectînd în mod just împotriva „schemelor speculative în artă", cade el însuși în greșeală, cînd declară că imaginea tipică nu este altceva decît „o fotografie, un mulaj al acestei realități...", că imaginile artistice sînt fotografiile unor persoane reale; el nu subliniază că imaginea artistică este rezultatul unei generalizări artistice și nu o simplă copie, mulaj, fotografie. Printr-o asemenea abordare se simplifică sarcina artistului, crearea imaginii artistice se reduce la reproducerea mecanică a fenomenelor și caracterelor, iar problema generalizării artistice este definitiv înlăturată.

Desigur că artistul poate descoperi în viață prototipuri care să exprime limpede esența unui anumit fenomen social. Să ne amintim, de pildă, de portretul unui protodiacon, pictat de I. E. Repin, sau opere ale scriitorilor sovietici, ca *Tînăra Gardă* de A. Fadeev și *Povestea unui om adevărat* de B. Polevoi. Chiar și portretul în pictură nu este niciodată o simplă copie. Portretul unui om, creat de un mare pictor, remarcă V. G. Bielinski, are o asemănare mai mare cu omul respectiv decît o fotografie, deoarece un mare pictor, prin trăsături accentuate, scoate în relief ceea ce ascunde interiorul fiecărui om și ceea ce poate constitui un mister chiar pentru omul respectiv. Arta realistă întruchipează adevărul vieții care nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune sintetizarea fenomenelor reale din viață într-o imagine artistică.

Oamenii de știință și criticii din domeniul esteticii sînt vinovați într-o mare măsură de faptul că, în ultima vreme, printre lucrătorii pe tărîmul artei a avut o mare circulație teoria după care tipicul în artă se reduce la reproducerea

mecanică a fenomenelor întîlnite mai des în viață, fenomenele negative fiind excluse din sfera tipicului, din sfera artei. S-a ajuns astfel la situația că în opere, îndeosebi în cele dramatice, nu apărea lupta, ciocnirea dintre caractere ci, în cel mai bun caz, doar opunerea statică a personajelor pozitive și negative: eroii pozitivi nu erau puși în fața unor adversari demni de ei, iar cei negativi nu întîmpinau rezistența cuvenită.

Unii critici, propovăduind teoria „lipsei de conflict", au încercat să pună la îndoială aspectul tipic al caracterului lui Aivar din romanul lui Vilis Lațis, *Spre țărmuri noi*. Crescut în familia chiaburului Taurini, el rupe legăturile cu tatăl său adoptiv și trece de partea poporului. Ei susțin că acest lucru nu ar fi tipic, deoarece caracterul lui Aivar și împrejurările vieții lui reprezintă ceva excepțional. De fapt, Vilis Lațis nu greșește față de adevărul istoric, ci îi este fidel. În condițiile formării și afirmării orînduirii colhoznice, ale luptei ascuțite dintre vechi și nou la sate, soarta lui Aivar este reflectarea necesității istorice, bineînțeles, într-o formă originală. Și apoi baza romanului nu o constituie ruptura dintre Aivar și Taurini, ci zugrăvirea vieții poporului leton în momentul nimicirii vechilor orînduieli.

Tipicul nu poate fi opus în mod metafizic fenomenului de masă, iar fenomenul de masă nu se poate echivala cu ceea ce este banal, cenușiu. Eroismul de masă al oamenilor muncii este trăsătura cea mai caracteristică a întregii epoci a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Ea reprezintă trăsătura tipică a poporului sovietic, a partidului comunist. Arta sovietică, credincioasă adevărului vieții, dezvăluie, în imagini artistice, acest eroism de masă. Totodată, reproducerea elementului de masă nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune conturarea individuală strălucită a caracterelor. Astfel, în romanul lui V. Ketlinskaia, *Zilele vieții noastre*, este zugrăvită viața de toate zilele a unei organizații de partid dintr-o uzină și oamenii sovietici de rînd. Directorul uzinei, Nemirov, secretarul comitetului raional, Raskatov, brigadierul Paculin, tîmplarul Sașa Volovik, inginerul Polozov și alți constructori de turbine întruchipează trăsăturile comune ale oamenilor sovietici, ale muncitorilor-patrioți. Fiecare dintre ei are însă trăsături specifice, originale, fiecare își are drumul său de viață, fiecare are o viață personală și o viață de producție vie; autorul nu caută să ascundă slăbiciunile și lipsurile lor personale. În general însă avem în fața noastră un colectiv de partid unit și bine închegat,

capabil să înlăture toate dificultățile și care merge nestăvilit înainte.

O operă de artă poate oglindi și oameni care ies din comun sau care acționează în împrejurări excepționale. Ar fi greșit să negăm caracterul lor tipic, dacă împrejurările și oamenii sînt înfățișați în mod just.

O imagine artistică este deosebit de eficientă dacă ea anticipează, dezvăluie și afirmă tendințele obiective ale dezvoltării sociale. Un adevărat artist vede multe lucruri, înainte ca ele să fi devenit evidente pentru toți. După cum se știe, Engels l-a apreciat mult pe Balzac, tocmai pentru faptul că *„... a recunoscut* pe adevărații oameni ai viitorului acolo unde puteau fi cu adevărat găsiți la acea epocă ..."[1].

Artiștii sovietici au un mare cîștig față de realiștii din trecut, întrucît aceștia nu cunoșteau legile dezvoltării sociale; exponenții artei socialiste își însușesc singura concepție științifică despre lume, materialismul dialectic, studiază știința marxist-leninistă despre legile de dezvoltare a naturii și societății, ceea ce îi ajută să reflecte mai adînc realitatea prin mijloacele artei, îi ajută să vadă tendințele de dezvoltare, să dezvăluie noul încă în germene, să arate calea care duce la victoria noului. Priceperea de a vedea noul este o calitate neprețuită pentru artistul sovietic. În ce constă forța unor chipuri artistice ca Nil din *Micii burghezi* și Pavel Vlasov din romanul lui A. M. Gorki, *Mama?* Forța lor constă în faptul că aceste chipuri au apărut ca o descoperire, ca un cuvînt nou în arta universală. Ele au dezvăluit pentru prima oară, în toată plinătatea și complexitatea, rolul de însemnătate istorică mondială al proletariatului revoluționar, care s-a ridicat la luptă pentru victoria revoluției socialiste. În ce constă valoarea unor opere de artă ca *Petru I* de A. Tolstoi și *Emelian Pugaciov* de V. Șișkov? În faptul că în aceste opere se arată cu marea vigoare a adevărului artistic, de pe pozițiile partinității comuniste, lupta noului împotriva vechiului în istoria patriei noastre. Prin ce ne atrag chipul lui Levinson din *Înfrîngere* de A. Fadeev și al lui Ceapaev din opera cu același nume, scrisă de D. Furmanov? Prin faptul că în ele se arată limpede creșterea conștiinței și a sentimentelor noi ale omului eliberat de revoluție, se arată umanismul poporului revoluționar.

Dar toate aceste opere nu sînt importante numai prin latura lor, ca să zicem așa, documentară. Ele reprezintă un

[1] K. Marx-F. Engels, *Despre artă și literatură*, p. 138.

jalon important în dezvoltarea *artistică* a poporului nostru. Aceste opere nu sînt un palid mulaj al realității, ci opere remarcabile de artă, care zugrăvesc în mod veridic, concret-istoric viața societății sovietice, idealul social-estetic socialist. Tendința autorului se dezvăluie în chipurile artistice, în corelația lor internă. Tocmai prin zugrăvirea veridică a vieții în dezvoltarea ei, artistul dă propria sa apreciere fenomenelor înfățișate prin idei și emoții, cuprinse în chipuri artistice, în caractere tipice.

Atitudinea emoțională față de lume este, bineînțeles, specifică oricărui om, nu numai omului de artă. Omul de știință nu este nici el un observator impasibil al fenomenelor pe care le studiază. Însă emoționalul în artă îndeplinește o funcție specifică. El nu slujește numai la exprimarea atitudinii artistului față de obiect, ci și la dezvăluirea esenței acestui obiect, la aprecierea lui estetică, constituind astfel elementul necesar, absolut esențial al creației artistice. Astfel, în *Cîntecul albatrosului*, A. M. Gorki, alegînd special epitete („mîndrul albatros", „prostănacul pinguin"), metafore („norii simt bucuria în strigătul îndrăzneț al păsării") etc., își exprimă disprețul său față de pinguinii sfioși și fricoși și înconjură cu aureola eroismului romantic chipul albatrosului; el folosește aceste epitete și metafore, ritmica și muzicalitatea limbii pentru a crea imagini artistice.

Cîntecul albatrosului se caracterizează prin unitatea dintre satiră și pateticul romantic revoluționar, care redă viu dispunerea forțelor politice în luptă în ajunul revoluției din anul 1905, așteptarea apropiatei furtuni revoluționare și afirmarea ei. În articolul *Înainte de furtună*, publicat în anul 1903, V. I. Lenin a folosit *Cîntecul albatrosului* ca mijloc activ de educație revoluționară a maselor. „După toate semnele, ne aflăm în ajunul unei mari lupte ... scria Lenin. Liberalii n-au decît să arate cu teamă, exclusiv pentru a amenința guvernul, către această luptă care se apropie; acești micburghezi mărginiți n-au decît să-și investească toată forța «inteligenței și simțirii» în așteptarea unor noi alegeri; proletariatul se pregătește de luptă, merge strîns unit și dîrz în întîmpinarea furtunii, este nerăbdător să se arunce în focul bătăliei. Destul cu hegemonia cadeților lași, acești «pinguini prostănaci» care «își ascund cu teamă trupurile lor grase între stînci».

Furtuna să se dezlănțuie mai tare!"[1].

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 11, E.S.P.L.P., București, 1957, pp. 127—128.

Influența emoțională a unei opere de artă este cu atît mai mare cu cît artistul exprimă mai profund sentimentele, năzuințele și aspirațiile poporului și nu numai trăirile sale subiective. *Cîntecul albatrosului* de A. M. Gorki a pus stăpînire pe mintea și inimile a milioane de oameni, tocmai datorită faptului că el oglindea aspirațiile revoluționare ale oamenilor înaintați, speranțele și năzuințele maselor largi populare din Rusia.

Aprecierea artistico-emoțională a vieții în operele de artă este întotdeauna o apreciere socială, care reprezintă oglindirea specifică a realității social-istorice în conștiința artistului și este exprimată printr-un sistem de imagini artistice. Elementul emoțional în opera de artă este dirijat de idee și stă întru totul în slujba ei.

Imaginile artistice ale operei formează o anumită unitate artistico-ideologică care creează integritatea operei. De pildă, ideea principală a piesei *Azilul de noapte* de A. M. Gorki este demascarea mîrșăviilor societății capitaliste. În fața noastră defilează, pe de o parte, reprezentanții „drojdiei societății", iar, pe de altă parte, stăpînii lacomi și hrăpăreți ai azilului de noapte — Kostîlev și soția lui, Vasilisa, care storc ultima vlagă din victimele lor. Piesa arată că mîna lacomă și avidă a omului hrăpăreț se întinde pînă la cel mai de jos din „drojdia" societății burgheze. Care este ieșirea din situație? Desigur că nu în nostalgia după trecutul pierdut, cum procedează baronul, nu în visarea neputincioasă la o fericire irealizabilă în condițiile capitalismului, care deformează oamenii, și nici în minciunile mîngîietoare ale lui Luca. Gorki îl conduce pe cititor, pe spectator la concluzii revoluționare, cu ajutorul chipurilor, personajelor și al relațiilor dintre acestea.

Artistul nu rămîne niciodată impasibil, indiferent față de ceea ce înfățișează, față de ceea ce zugrăvește el. În înfățișarea vieții se vede întotdeauna atitudinea artistului față de diferitele fenomene sociale, simpatiile și antipatiile lui de clasă, concepțiile și idealurile lui. De aceea, diferitele clase apreciază și percep aceeași operă de artă în mod deosebit. Se știe cu cîtă ură erau întîmpinate operele lui Pușkin, pătrunse de idei revoluționare, de către apărătorii autocrației — „călăi ai libertății, geniului și gloriei" —, cît de acut era pusă problema țărănească în arta deceniului al șaptelea din secolul trecut, cu cîtă înverșunare încercau bur-

ghezia și pleiada ei de ziariști să defăimeze creația „albatrosului[1] revoluției proletare" a lui Gorki.

Scriitorul, sculptorul, pictorul etc. se călăuzesc întotdeauna în creația lor după o anumită concepție despre lume. În orice operă de artă în care este vorba despre un artist din societatea împărțită în clase sînt exprimate, într-un fel sau altul, simpatiile și antipatiile de clasă ale autorului și în acest sens — partinitatea lui. Iată teza fundamentală a esteticii marxist-leniniste care trebuie înțeleasă în mod just și eliberată de toate interpretările false ce le întîlnim și în lucrările autorilor sovietici. Ce fel de interpretări sînt acestea? În primul rînd, ar fi greșit să se folosească, așa cum se proceda uneori la noi, noțiunea de partinitate, fără abordarea concret-istorică în lămurirea poziției de clasă a unui artist sau altuia, să nu se vadă că, *stricto sensu*, partinitatea este însoțitorul și rezultatul unei lupte de clasă, ajunsă la un grad înalt de dezvoltare. Adepții interpretării abstracte a partinității au alunecat de fapt, în înțelegerea artei, de pe poziția situării ei în afara claselor. Noțiunea de partinitate era aplicată de ei „în mod general", scolastic, fără a arăta în ce constă particularitatea poziției de clasă a unui anumit artist, în ce constă particularitatea partinității comuniste.

În al doilea rînd, unii teoreticieni ai artei tratau partinitatea comunistă în mod subiectivist: ei priveau imaginea artistică, tipicul, ca expresie ad litteram a concepțiilor politice ale artistului, iar concepțiile politice ale artistului erau considerate ca ceva exterior față de cunoașterea artistică a realității, negîndu-se astfel conținutul obiectiv în artă[2].

În sfîrșit, în presă au existat luări de atitudine care limitau, în fond, însemnătatea lucrării lui V. I. Lenin, *Organizația de partid și literatura de partid*, la rolul pe care l-a jucat ea în lupta din cadrul partidului în perioada în care a fost elaborată.

Nu încape îndoială că această lucrare a lui Lenin, ca și toate celelalte lucrări ale sale, este indisolubil legată de cerințele concrete ale partidului. În perioada avîntului revoluționar dintre anii 1905 și 1907 era extrem de important să se stabilească sarcinile artei în legătură cu mișcarea revolu-

[1] În limba rusă albatros, pescăruș *(burevestnik)* înseamnă vestitorul furtunii. — *N.T.*

[2] Amănunte privind caracterul nejust al punctului de vedere indicat, vezi în capitolul „Conținut și formă în artă".

ționară a maselor. Și Lenin, în lucrarea sa *Organizația de partid și literatura de partid*, a formulat, cu toată puterea geniului său, sarcinile educației partinice a oamenilor de artă progresiști în condițiile avîntului general revoluționar-democrat. Dar însemnătatea deosebită a acestei lucrări leniniste nu se mărginește numai la cele spuse mai sus. În această lucrare, V. I. Lenin a explicat partidului, clasei muncitoare, cum trebuie să fie arta chemată să slujească nu zecilor de mii de „vîrfuri" care suferă de obezitate, ci maselor de milioane de oameni ai muncii care reprezintă floarea societății. Această lucrare a lui Lenin este programul de luptă al artei socialiste care a proclamat pe față drept scop al său slujirea cauzei clasei muncitoare, artă pentru care interesele poporului sînt mai presus de orice.

Dezvăluind adevărata față a presei burgheze mercantile, vîndută patronilor, demascînd teoriile anarhiste, reacționare, după care arta, în societatea împărțită în clase, s-ar situa deasupra claselor, Lenin, în articolul său *Organizația de partid și literatura de partid*, își îndreaptă în mod deosebit atenția asupra necesității de însușire a experienței trecutului, de dezvoltare creatoare a tradițiilor artei progresiste din epocile anterioare, pe baza ideologiei proletariatului și a activității revoluționare, vii a maselor. Totodată, Lenin subliniază că înfăptuirea conducerii de către partid a artei trebuie să se facă cu pricepere, bine gîndit, ținînd seama de specificul ei. Paralel cu teza literaturii de partid, Lenin a fundamentat aici în mod profund și multilateral esența și sensul tezei partinității comuniste, ca bază vitală a artei socialiste.

În domeniul creației artistice, partidul nostru și toate partidele marxist-leniniste se călăuzesc după acest principiu leninist al partinității comuniste, care arată singura cale justă a avîntului ideologic al artei socialiste, ale cărei rădăcini pornesc din adîncurile maselor populare.

În ce se exprimă partinitatea comunistă în artă? Ea se exprimă în faptul că artistul zugrăvește și apreciază evenimentele din punctul de vedere al clasei muncitoare și al avangărzii ei, partidul comunist. Partinitatea comunistă cere artistului să reproducă în mod veridic viața, să nu-și calce pe conștiință, să îndeplinească cu cinste înalta sa misiune socială de a sluji poporul. Teza esteticii marxist-leniniste cu privire la partinitatea comunistă în artă oferă criteriul cel mai just pentru aprecierea operelor de artă. Ea determină și orientează activitatea de creație a artiștilor din lagărul democrației și socialismului, precum și a creatorilor din lumea întreagă, care se situează pe pozițiile clasei muncitoare.

Artiștii sovietici se conduc în munca lor de creație după politica partidului comunist, politică ce reprezintă baza vitală a orînduirii sovietice și care exprimă în mod just interesele poporului. Forța literaturii sovietice — se arată în hotărîrile C.C. al partidului cu privire la revistele „Zvezda" și „Leningrad" — constă în faptul că ea este o literatură care nu are și nu poate avea alte interese în afara intereselor poporului, a intereselor statului.

Artistul sovietic își poate îndeplini cu cinste măreața misiune de inginer al sufletelor omenești numai cînd cunoaște și înțelege profund viața, politica partidului comunist și a statului sovietic, atunci cînd concepția marxist-leninistă despre lume a intrat în mod organic în conștiința și în practica lui artistică. Lacunele în concepția despre lume a artistului se răsfrîng întotdeauna negativ în creația lui.

Artistul sovietic este un luptător conștient pentru victoria comunismului. Concepția clară și unitară marxist-leninistă despre lume dă posibilitate artistului să creeze opere cu un înalt nivel ideologic, îl ajută să lămurească corelațiile și relațiile esențiale din realitate, să deosebească principalul de secundar, esențialul de neesențial. În zilele noastre, concepția marxist-leninistă despre lume este condiția necesară pentru crearea unor opere de artă cu un înalt nivel ideologic, socialiste prin conținutul lor, care să se distingă printr-o prospețime unică și prin claritatea gîndirii.

Iată de ce toți dușmanii marxismului din domeniul esteticii, atît de nuanță fățiș imperialistă cît și revizioniștii, se ridică cu înverșunarea unor maniaci împotriva principiului partinității comuniste în artă.

Sînt deosebit de periculoși revizioniștii, deoarece ei subminează estetica marxist-leninistă sub masca recunoașterii în vorbe a ideilor marxiste și a folosirii pe scară largă a frazeologiei marxiste. Revizioniștii denaturează în fel și chip faptele istoriei, încercînd să demonstreze că orientarea ideologică în artă nu reprezintă nimic, că totul depinde de talent, pe care ei îl privesc, asemenea celor mai înrăiți reacționari burghezi, ca ceva mistic, cu neputință de explicat. „Deși geneza operelor de artă și de cultură — scrie unul dintre acești teoreticieni — este dedusă din condițiile generale ale vieții sociale a oamenilor, aceste opere creează o lume

independentă de idei, guvernată de legi proprii". De aici revizioniștii, absolutizînd independența relativă a artei, trag concluzia că arta trebuie să fie independentă de politica partidului comunist. Mai mult decît atît, artistul este, după părerea lor, un fel de proroc, pentru care concepția despre lume nu a jucat niciodată și nu joacă nici acum un rol deosebit. Dar aceasta nu este decît o falsificare.

V. I. Lenin nu a socotit niciodată că pentru un artist ar fi indiferente concepțiile filozofice pe care le profesează. Dimpotrivă. Este binecunoscut că V. I. Lenin a luptat cu hotărîre împotriva machismului, împotriva unui curent literar și filozofic religios, cum a fost „zidirea de Dumnezeu". El l-a criticat cu toată francheța și pe Gorki pentru greșelile de acest gen existente în *Spovedanie*, în unele din articolele și scrierile lui. Lenin a arătat cît de dăunătoare a fost pentru Gorki pasiunea pentru „zidirea de Dumnezeu", a dovedit cu mare putere de convingere că o teorie falsă nu poate fi un stimulent fecund pentru un artist.

În articolul *Organizația de partid și literatura de partid*, V. I. Lenin sublinia că „... munca literară este mai puțin decît oricare alta susceptibilă de egalizare mecanică, de nivelare, de dominație a majorității asupra minorității. Nu încape vorbă că în acest domeniu este nevoie să fie asigurat un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se dea cîmp liber gîndirii și fanteziei, formei și conținutului"[1].

Concepția marxist-leninistă despre lume, care a intrat organic în conștiința și practica artistului, îl ajută să se orienteze mai bine în fenomenele vieții, să înțeleagă noul, tendințele dezvoltării sociale, să creeze opere cu adevărat populare, bogate în conținut și la un înalt nivel artistic. Operele realismului socialist, spre deosebire de operele standard ale artiștilor burghezi reacționari, au o fizionomie bine conturată, ele sînt specifice, originale.

În ce constă dar izvorul originalității operelor oamenilor de artă sovietici, care zugrăvesc realitatea socialistă de pe aceleași poziții ideologice, de pe pozițiile concepției marxist-leniniste despre lume?

Adeseori originalitatea oamenilor de artă sovietici este explicată numai prin particularitățile perceperii individuale de către aceștia a diferitelor fenomene din viață. Astfel, comparînd figura lui Gogol, sculptată de N. Tomski și M. Manizer,

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 10, E.S.P.L.P., București, 1956, p. 31.

se afirmă uneori că, în primul caz, Gogol este redat ca romantic entuziast, iar în cel de-al doilea caz, ca un scriitor satiric plin de sarcasm, numai pentru că așa percepea fiecare dintre cei doi sculptori. Însă a afirma acest lucru înseamnă a presupune că ei nu ne-au dat figura lui Gogol, ci, în cel mai bun caz, au reflectat numai reprezentarea pe care o aveau despre el.

Pușkin, prevenind împotriva apropierii nejustificate între chipurile de eroi și personalitatea artistului care le-a creat, respingea în mod categoric concepțiile subiectiviste, potrivit cărora scriitorul, poetul nu ar putea

> Scrie poeme despre altul
> decît despre sine însuși.

Specificul sculpturilor lui Tomski și Manizer reprezentîndu-l pe Gogol nu se explică cîtuși de puțin prin faptul că Manizer și Tomski ar fi „născocit" doi Gogoli deosebiți, ci prin faptul că, în însăși persoana lui Gogol, în creația lui, se îmbină romantismul și demascarea. Aceasta a dat posibilitatea sculptorilor ca, fără a denatura adevărul obiectiv, să scoată în relief, corespunzător cu înclinațiile și cu talentul lor, anumite laturi și calități proprii obiectului zugrăvit, să le întipărească în chipul sculptat în lumina concepțiilor estetico-ideologice ale poporului sovietic. A vedea în originalitatea artistului numai latura subiectivă înseamnă a nu înțelege nimic din creația lui, a te situa pe poziția idealismului subiectiv în interpretarea artei, adică a nega legile obiective ale creației artistice.

Există părerea că originalitatea oamenilor de artă sovietici se reduce, datorită faptului că au o singură concepție, marxistă, despre lume, la particularitățile manierei de a scrie, de a modela etc. Este oare așa? Nu. Și aceasta este o abordare unilaterală a problemei. Este just că oamenii de artă sovietici, chiar în cadrul acelorași genuri, înfățișînd fenomene generale sau asemănătoare ale realității socialiste, de pe pozițiile concepției marxist-leniniste despre lume, concepție unică pentru întreaga societate sovietică, nu se repetă unii pe alții. Și aceasta nu numai pentru că maniera lor de a scrie este originală. Nu trebuie să uităm că fenomenele generale și asemănătoare, legile realității în condiții concrete se manifestă și ele întotdeauna în mod specific. De aici decurg, în primul rînd, originalitatea conținutului artistico-ideologic al operelor și, prin urmare, originalitatea for-

mei. Astfel, și Mihail Șolohov în romanul său *Donul liniștit* și Jamso Tumunov în romanul *S-a trezit stepa* zugrăvesc amîndoi războiul civil, cel dintîi pe Don, cel de-al doilea — dincolo de Baikal. Desigur că acest proces general — războiul civil — s-a desfășurat în diferite locuri în moduri diferite. Viața a oferit oamenilor de artă caractere și condiții deosebite, în care au acționat aceste caractere, ca și trăsături naționale deosebite; toate acestea și-au găsit oglindirea în operele lor. Și tocmai pentru că Șolohov și Jamso Tumunov, fiecare pe măsura talentului său, au zugrăvit lupta oamenilor muncii pentru Puterea sovietică cu particularitățile ce au caracterizat-o pe Don și dincolo de Baikal, ei au dezvăluit în mod specific și elementul general, care leagă toate popoarele Uniunii Sovietice în lupta condusă de partidul comunist pentru o viață nouă, au creat opere originale, unice. Totodată, nu trebuie să uităm nici faptul că artistul abordează înfățișarea realității în mod creator, cunoscînd laturile și fenomenele ei esențiale.

Adevărata măiestrie artistică nu poate exista în afara adevărului vieții.

După cum arată Bielinski, „adevărata originalitate în inventivitate și, prin urmare, și în formă este posibilă numai dacă poetul rămîne credincios realității și adevărului"[1]. Dar ce înseamnă să fii credincios realității și adevărului? În primul rînd, să studiezi, să oglindești obiectul în ceea ce are el mai specific. Cunoașterea obiectului trebuie să fie profundă, concretă, viața zugrăvită trebuie să fie cuprinsă cu mintea, cu inima, trebuie „retrăită". Cînd autorul încearcă să zugrăvească ceea ce nu a cunoscut și nu a simțit în mod concret, artistic, în locul unor imagini vii, de o valoare reală, apar tipuri schematice.

Originalitatea în artă presupune priceperea de a vedea și de a înfățișa din plin laturile noi ale fenomenelor realității, laturile noi din viața poporului, tendințele dezvoltării și lupta pentru tot ce este înaintat. Originalitatea este străină oglindirii empirice, naturaliste a evenimentelor care apar pentru o clipă la suprafață, este ostilă savurării fenomenelor negative.

Oamenii de artă sovietici au toate condițiile pentru a-și manifesta aptitudinile și înclinațiile individuale, slujind poporului. Socialismul, eliberînd arta de sub stăpînirea lăco-

[1] V. G. Bielinski, *Opere complete*, vol. IX, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., M., 1955, p. 535.

miei murdare a capitalului, dă fiecărui artist posibilitatea deplină de a crea liber, corespunzător naturii talentului său, slujind cu credință și dreptate cauza oamenilor muncii.

Ideologii burghezi calomniază arta socialistă, învinuindu-i pe artiștii ei că poleiesc realitatea socialistă, că sînt subiectivi, și de alte păcate de moarte. Subiectivismul însă reprezintă tocmai trăsătura caracteristică a acestor critici.

În estetica burgheză contemporană au căpătat o răspîndire deosebit de largă ideile după care artistul trebuie să oglindească în operele sale nu realitatea obiectivă, ci numai reprezentările sale nemijlocite despre ea, emoțiile sale. Valoarea estetică a operelor de artă, proclamă teoreticianul și criticul englez de artă Clive Bell, „nu este legată de însemnătatea lor în viață. În această lume (în lumea artei — *A.E.*), emoțiile vieții nu-și găsesc locul. Ea este lumea unor emoții deosebite, specifice doar acesteia"[1]. În același spirit interpretează sensul artei un alt cunoscut critic englez de artă, neokantianul Roger Fry. În lucrarea sa, *Viziunea și reproducerea*, el opune „viața reală" „vieții imaginate", referindu-se la faptul că în viața imaginată, în artă, „întreaga conștiință este concentrată asupra percepției și asupra laturilor emoționale ale experienței"[2]. R. Fry ajunge la concluzia că trebuie lăsată la o parte orice încercare de a aprecia operele de artă din punctul de vedere al influenței lor asupra vieții, ele trebuie socotite ca o expresie a emoțiilor considerate ca „scopuri în sine". Corespunzător cu aceasta, teoreticienii burghezi ai artei caută criteriul adevărului artistic, nu în conformitatea imaginilor artistice cu realitatea, ci în intensitatea și profunzimea autoanalizei sentimentelor, emoțiilor și senzațiilor artistului însuși, în sinceritatea cu care el redă aceste trăiri. Trebuie să ne debarasăm o dată pentru totdeauna — scrie R. Fry — de ideea asemănării cu natura, a exactității sau inexactității ca criteriu și să vedem dacă elementele emoționale proprii formei naturale (elementele emoționale ale oglindirii sînt la R. Fry senzațiile — *A.E.*) au fost dezvăluite în mod adecvat și aceasta numai dacă ideea emoțională nu depinde într-adevăr, într-o anumită privință, de asemănarea sau de plenitudinea reproducerii"[3]. În legătură cu aceasta este foarte semnificativă și poziția lui Bergson. Veridicitatea operei de artă — spune

[1] C. Bell, *Art*, „A Modern Book of Esthetics", p. 324.
[2] R. Fry, *Vision and Desing*, „A Modern Book of Esthetics", pp. 46, 61.
[3] *Ibidem*, p. 61.

Bergson — este sesizată de cititor, spectator sau auditor după efortul pe care ea îi silește să-l facă, pentru ca și ei la rîndul lor să învețe să vadă în mod sincer. Sinceritatea este molipsitoare"[1].

Nu încape îndoială că fără sinceritate și sentimente nu există și nu poate exista o adevărată operă de artă. O operă care nu exprimă nici un fel de sentimente omenești, inclusiv sentimentele autorului, și cu atît mai mult o operă în care autorul se preface față de sine însuși, față de conștiința sa și față de cititor nu poate fi o adevărată operă de artă. Arta nu suportă șablonul lipsit de suflet, prefăcătoria, minciuna.

Adevăratul om de artă înfățișează viața nu ca o „oglindă moartă", ci trecînd-o prin prisma modului în care el percepe și înțelege lumea. Orice operă de artă adevărată dă reflectarea veridică a vieții, în care se exprimă și atitudinea artistului față de fenomenele oglindite. În lirică, această atitudine a artistului față de realitate apare mai evident, în operele epice, ea se exprimă prin portret, prin caracterizarea indirectă a personajului etc., iar în operele dramatice — îndeosebi prin principiul ideologic care stă la baza relațiilor dintre personaje. Prin urmare, personalitatea artistului „se întrezărește" întotdeauna într-un fel sau altul prin țesătura imaginilor artistice ale operei. Sinceritatea, onestitatea artistului în explicarea fenomenelor vieții sînt necesare artei cum este necesar aerul pentru viața omului. De aici însă nu rezultă de loc că sinceritatea artistului este măsura determinantă în aprecierea operei.

Se mai întîmplă ca artistul să greșească și chiar să greșească avînd cele mai bune intenții, iar sarcina criticii este de a separa adevărul de eroare. De pildă, în seria grafică *Cristos la Maidanek*, pictorul Tolkacev a dorit în mod sincer să trezească compasiunea față de victimele fascismului, înfățișînd chinurile oamenilor sovietici din regiunile vremelnic ocupate în perioada Marelui Război pentru Apărarea Patriei, dar în realitate el a creat o operă care proslăvește ideea fatalității, străină nouă, supunerea față de soartă, ceea ce nu corespunde concepției despre lume, nici caracterului poporului sovietic.

Peste hotare mai există încă mulți oameni de artă care, zugrăvind grozăviile războiului atomic, cred în mod sincer că-i demască pe imperialiști. Ei nu observă că în mod

[1] H. Bergson, *Laughter*, „A Modern Book of Esthetics, p. 121.

obiectiv aceasta poate da naștere, în rîndurile maselor, la sentimentul de deprimare, de pesimism, de neîncredere în forțele lor, mai ales dacă artistul nu arată creșterea activității maselor, căile și condițiile victoriei lor asupra forțelor reacțiunii și războiului.

În generalizarea artistică intră întotdeauna, într-un fel sau altul, cunoașterea omului; în acest sens arta include, în mod obligatoriu, aprecierea celor înfățișate, sentimentele și reprezentările oamenilor despre realitate. Dar aceasta nu înseamnă de loc, cum presupun revizioniștii contemporani în domeniul esteticii, că opera artistului este subordonată unui singur scop — de a prezenta „viziunea sa proprie asupra lumii, sentimentele, gîndurile și emoțiile sale".

Falimentul naturalismului și formalismului constă tocmai în faptul că exponenții acestor curente mizează în special pe „viziunea" *lor* asupra lumii, pe reprezentările *lor* asupra obiectului, fără a se interesa cît de juste sînt aceste reprezentări, în ce măsură corespund ele realității. Or, nimeni nu este în stare să cuprindă totul. Chiar lucrurile văzute nu pot fi înțelese întotdeauna dintr-o dată și just, deoarece fiecare obiect apare în cele mai variate legături cu alte obiecte și nu este atît de ușor să poată fi separate legăturile externe, întîmplătoare, de cele interne cu caracter de lege. De aceea, nu trebuie să se acorde niciodată prea multă însemnătate experienței nemijlocite; experiența personală cere întotdeauna o verificare colectivă. În caz contrar „experiența vieții" te poate înșela.

În artă, adevărul artistic este determinat de concordanța imaginilor artistice nu cu sentimentele și ideile autorului, ci cu adevărul vieții, cu realitatea obiectivă, existentă independent de conștiința omului și de omenire. Estetica marxist-leninistă se călăuzește după teoria materialistă a cunoașterii lumii obiective de către om, după teoria care ne învață că „lucrurile există în afara noastră. Percepțiile și reprezentările noastre nu sînt decît imagini ale lor. Verificarea acestor imagini, distincția ce o facem între cele adevărate și cele eronate, ne este dată de practică"[1].

Critica de artă marxistă nu are nimic comun cu relativismul absolut, ea înseamnă obiectivitate a cunoașterii dusă pînă la capăt, inclusiv partinitatea comunistă, adică slujirea deschisă a cauzei clasei muncitoare, a intereselor fundamentale ale tuturor oamenilor muncii. Partinitatea comunistă a artei

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 14, Editura Politică, București, 1959, p. 100.

este ostilă subiectivismului. Acest lucru trebuie subliniat îndeosebi, deoarece la noi au existat și există încercări de a se interpreta partinitatea filozofiei, științei, artei în spiritul idealismului subiectiv.

Unii teoreticieni ai artei afirmă că adevărul artistic rezultă din contopirea experienței artistului cu experiența cititorului, auditorului, spectatorului etc. Și în aceasta se oglindește devierea către interpretarea subiectivistă, idealistă a adevărului artistic, devierea către înțelegerea machisto-bogdanovistă a adevărului, ca „formă ideologică a experienței umane colective". Potrivit cu această înțelegere a adevărului obiectiv, religia nu este mai puțin adevărată decît știința, deoarece religia este și ea o formă ideologică a experienței umane colective. Bogdanov socotea că baza obiectivității stă în sfera experienței colective, că specificul obiectiv al lumii materiale constă în faptul că lumea materială nu există pentru mine personal, ci pentru toți. Nu este adevărat, spunea Lenin. Caracterul obiectiv al lumii constă în faptul că ea există independent de toți oamenii și tocmai de aceea adevărul obiectiv nu depinde de experiența omului, de omenire. De asemenea trebuie să se ia în considerație faptul că interpretarea materialistă, marxist-leninistă a experienței însăși este diametral opusă interpretării subiectiviste, idealiste. Punctul de vedere al materialismului susține că experiența omului reflectă și ține seama de legile lumii obiective, se sprijină pe ele, iar punctul de vedere al idealismului subiectiv, că „experiența" este numai un „complex de senzații", care nu reflectă lumea obiectivă.

Teoria marxist-leninistă a cunoașterii, aplicată la studierea artei, dovedește că baza creației artistice o formează legile obiective ale reflectării realității în artă. Cine neagă existența acestor legi obiective, neagă și estetica în calitate de știință care le studiază. Caracterul pseudoștiințific al esteticii burgheze reacționare constă, în primul rînd, în negarea legilor obiective ale creației artistice și în proclamarea ca „lege" unică a artei a arbitrarului subiectiv al artistului care ar putea, chipurile, să creeze fără a ține seama de realitate și de legile artei, călăuzindu-se doar după intuiția sa artistică, după imaginația și fantezia sa.

Toate aceste teorii nu au nimic comun nici cu știința, nici cu arta. Întreaga practică a creației artistice confirmă faptul că creația artistului se subordonează cerințelor exprimate cel mai profund și mai deplin în principiile de creație ale

realismului și, în primul rînd, în cerința de a oglindi veridic viața.

Să luăm cîteva exemple. În amintirile sale despre L. N. Tolstoi, N. Rusanov povestește că, adresîndu-se acestui mare scriitor, a făcut într-o zi următoarea observație:

„Se spune că ați procedat cu multă cruzime față de Ana Karenina, făcînd-o să moară sub roțile trenului, deoarece nu ar fi putut să-și petreacă toată viața cu «această acritură» de Alexei Aleksandrovici".

Tolstoi a zîmbit și a povestit întîmplarea cu Pușkin, care a spus o dată unuia dintre prietenii săi: „«Imaginează-ți ce renghi mi-a jucat Tatiana! S-a măritat. Nu m-am așteptat de loc din partea ei». Același lucru îl pot spune și eu despre Ana Karenina. De obicei, eroii și eroinele mele îmi fac cîte o figură pe care nu aș dori-o: ei fac ceea ce trebuie să facă în viața reală și cum se întîmplă în viața reală și nu ceea ce aș dori eu"[1].

Aici acționează legile obiective ale artei care impun cu necesitate adevărul vieții. Acest lucru îl mărturisește și A. Fadeev cînd povestește despre munca sa la romanul *Înfrîngere*. „Lucrînd la *Înfrîngere* — scrie A. Fadeev — m-am ciocnit pentru prima oară de faptul că multe dintre lucrurile la care mă gîndisem înainte nu se încadrează de loc în această operă. După primele schițări ale comportării eroilor, ale psihologiei lor, ale înfățișării și manierelor lor etc., pe măsura dezvoltării romanului, eroii încep parcă să facă ei înșiși rectificări în concepția inițială, iar în dezvoltarea chipului apare o logică proprie".

Practica creației artistice arată că concepția, ideea autorului se precizează, uneori se schimbă fundamental, se concretizează, se perfecționează în cursul creării operei, sub înrîurirea studierii vieții. Astfel, L. N. Tolstoi a conceput inițial romanul său *Război și pace* ca o cronică a vieții nobilimii, repartizînd toate personajele pe trei familii: Tolstoi, Bolkonski, Kurakin. În procesul scrierii romanului, el a schimbat planul inițial și și-a concentrat toată atenția asupra caracterului eroic al războiului pentru apărarea patriei din anul 1812, a transformat un roman de familie într-o epopee în care eroul principal a devenit poporul.

Ca pretutindeni, și în creația artistică logica obiectivă a lucrurilor determină logica ideilor și nu invers. Puterea artei adevărate rezidă în zugrăvirea veridică. Oglindind

[1] „Scriitorii ruși despre literatură", vol. II, p. 143.

în mod veridic viața, artistul se sprijină prin aceasta în mod conștient sau spontan pe legile obiective ale realității. Și este de la sine înțeles: metoda de creație a artistului se dezvoltă pe baza cunoașterii vieții în lumina unei anumite concepții despre lume. Metoda artistului însă, în raport cu concepția lui despre lume, își menține și o independență relativă.

Acest lucru se poate vedea cît se poate de distinct din exemplul celor mai mari realiști ai artei presocialiste, în a căror creație adevărul obiectiv obținut prin metoda realistă și-a croit drum, înlăturînd concepțiile lor false, prejudecățile lor. De pildă, Balzac, credincios adevărului vieții, a fost nevoit să meargă împotriva propriilor sale prejudecăți de clasă. În operele sale de artă, el a dezvăluit în mod profund inevitabilitatea prăbușirii aristocrației și, cu toată simpatia ce o avea față de ea, a arătat cum, în lumea burgheză a setei de bani, o parte a nobilimii pășește ea însăși pe calea jafului capitalist. Dezvăluind contradicțiile flagrante ale societății burgheze, Balzac a creat minunate chipuri de reprezentanți ai poporului și de eroi-republicani.

Sînt cunoscute, de asemenea, contradicțiile dintre concepțiile etico-religioase reacționare ale lui L. N. Tolstoi și zugrăvirea realistă a vieții în operele sale, contradicțiile dintre concepțiile sociologice subiective ale narodnicismului și zugrăvirea realistă a statului rus de după reformă în cele mai bune opere ale scriitorilor narodnici.

Prin urmare, datorită metodei realiste de zugrăvire veridică a vieții, artiștii de seamă din trecut reușeau în operele lor să biruie, într-o măsură însemnată, limitarea concepției lor despre lume. Desigur că lipsurile din concepția despre lume, prejudecățile de clasă limitau în mod inevitabil forța și avîntul realismului chiar și la artiști mari ca Tolstoi sau Balzac. Ideile reacționare ale lui Tolstoi, privind neîmpotrivirea la rău, s-au manifestat, de pildă, în romanul *Război și pace* prin idealizarea chipului lui Platon Karataev, care oglindește laturile slabe, idealurile utopice ale țărănimii patriarhale. Concepțiile false ale lui Balzac, iluziile lui cu privire la posibilitatea împăcării antagonismelor de clasă sub egida monarhiei s-au manifestat în mod negativ în *Comedia umană*. Acolo unde Balzac, sub influența unei viziuni false asupra lumii, se îndepărtează de la adevărul vieții în zugrăvirea nobilimii, el operează cu scheme speculative.

Materialul viu cu care lucrează artistul are capacitate de „rezistență", se opune bunului plac al simpatiilor sau antipatiilor lui, spunea pe drept cuvînt Gorki. Tocmai prin această putere de „rezistență" a materialului viu față de bunul plac subiectiv al artistului, putem explica cum marii realiști ai trecutului s-au ridicat în operele lor deasupra propriilor prejudecăți de clasă.

Cercetătorii care reduc analiza conținutului unei opere de artă la aprecierea concepțiilor politice ale artistului înlătură posibilitatea de a vedea în creația marilor realiști din trecut, dincolo de prejudecățile lor de clasă, conținutul progresist al creației lor. Cu sau fără voie, acești cercetători neagă caracterul obiectiv al legilor artei și alunecă pe pozițiile voluntarismului, subiectivismului, ale sociologiei vulgare.

În scrisoarea sa către Bill-Beloțerkovski, I. V. Stalin arăta că pînă și artiștii care, prin concepția lor despre lume, sînt străini de proletariat îi pot fi de folos dacă reflectă veridic măcar unele laturi esențiale ale realității. Astfel, Bulgakov în piesa sa *Zilele Turbinilor* a arătat, fără să vrea, că dacă și oameni ca Turbinii au fost nevoiți să depună armele și să se supună voinței poporului, înseamnă că Puterea sovietică este de neînfrînt.

„*Zilele Turbinilor* — scrie Stalin — constituie o demonstrație a forței atotbiruitoare a bolșevismului.

Desigur că autorul «nu-i vinovat» cîtuși de puțin de această demonstrație. Dar ce ne interesează pe noi acest lucru"[1].

Teoreticienii care afirmă că operele de artă nu au și nu pot avea un conținut obiectiv, independent de artist, au o concepție idealist-subiectivă. Ei vorbesc despre adevărul artistic, dar îl înțeleg în mod subiectivist, declarînd că în artă nu există adevăr obiectiv care să nu depindă de idei, de clase, de lupta dintre clase. Această interpretare subiectivă a adevărului a fost demascată în *Materialism și empiriocriticism* de V. I. Lenin, care a arătat că cunoașterea noastră are un conținut obiectiv, care nu depinde nici de om, nici de omenire.

Întreaga experiență a dezvoltării artistice demonstrează că, cu cît artistul zugrăvește mai deplin, mai profund epoca sa, unică prin aspectele ei concrete, viața poporului său, factura lui psihică, calitățile proprii lui, cu atît creația lui este mai originală și mai valoroasă. Zugrăvirea veridică și profundă de către artist a epocii sale imprimă o strălucire ne-

[1] I. V. Stalin, *Opere*, vol. 11, E.S.P.L.P., București, 1955, p. 360.

pieritoare, frumusețe și originalitate creației lui. Astfel, eposul Greciei antice și *Divina Comedie* a lui Dante, tragediile lui Shakespeare și romanul lui Rabelais, operele lui Goethe și Balzac, Pușkin, Tolstoi, Gorki și Maiakovski sînt unice și nemuritoare, tocmai pentru că în fiecare dintre ele se oglindește cît mai deplin, mai bogat în conținut, într-o formă artistică desăvîrșită, viața poporului din vremea respectivă, ca treaptă anumită în dezvoltarea societății, a culturii universale. Așadar, adevărata originalitate, specificul creației artistului decurg, în primul rînd, din condițiile istorice obiective, în care se dezvoltă creația lui, din condițiile epocii lui, din gradul de veridicitate și de perfecțiune artistică cu care reflectă acesta tendințele ei fundamentale. Nu trebuie să uităm că însăși personalitatea artistului este produsul condițiilor istorice ale epocii în care a creat el. Însemnătatea oamenilor de artă în dezvoltarea artistică a omenirii se găsește într-o dependență directă de gradul de profunzime și de veridicitate cu care oglindesc operele lor viața poporului.

De aici rezultă că forța determinantă în dezvoltarea artei nu o constituie sentimentele și voința unui anumit artist, ci legile obiective de dezvoltare socială, legile obiective de dezvoltare a artei însăși. Numai recunoscînd legile obiective ale creației artistice, legătura artistului cu condițiile de viață socială, putem înțelege în mod just însemnătatea personalității oamenilor de artă în dezvoltarea artistică a omenirii.

Această însemnătate constă în faptul că, pe baza legilor obiective ale artei, orice adevărat artist reflectă viața în conformitate cu dispozițiile sale naturale, cu aptitudinile și talentul său, în formă artistică specifică artei și prin operele sale formează „suflete omenești", educă poporul din punct de vedere ideologic, satisface și dezvoltă trebuințele lui estetice. El „sesizează" în felul său laturile esențiale ale fenomenelor vieții, ale caracterelor și le reflectă într-un mod original în imagini artistice unice. Artistul își lasă amprenta sa individuală nu numai asupra operelor create de el, ci și asupra operelor adepților săi. Creația unui mare artist, apărută în anumite condiții sociale, înseamnă un pas înainte în dezvoltarea artistică a poporului respectiv și a întregii omeniri. Totuși ar fi absurd să presupunem că un mare artist ar putea crea pe un loc gol, din nimic, o metodă de creație artistică și să o „impună" celorlalți militanți pe tărîmul culturii artistice.

Metoda de creație artistică nu este o construcție arbitrară, subiectivă a artistului, a geniului, ci rezultatul îndelungatei dezvoltări necesare a artei, rezultat care reflectă legile obiective ale artei — cunoaștere și reproducere a realității. Metoda artistică este sufletul artei. Un artist poate să nu cunoască nici definiția realismului, nici cărți în care să fie cuprinsă această definiție și totuși, în practica sa artistică, să urmeze metoda realistă. În acest caz, el s-ar părea că o descoperă din nou, reflectînd realitatea și folosind realizările altor artiști, experiența dezvoltării artei în ansamblu.

Fără o metodă de creație nu poate exista artă. Gradul de înțelegere a esenței metodei artistice în epoci diferite (și chiar în aceeași epocă la artiști diferiți) nu este același. Metoda cuprinde principiile de cunoaștere și oglindire a realității în artă; ea nu poate fi o chestiune de gust, nu poate fi aleasă ca un model de rochie. Metoda artistică își are baza obiectivă în însăși dezvoltarea artei și de aceea ea slujește ca instrument, ca mod de însușire ideologico-estetică a realității. Această bază a metodei o constituie legile obiective ale artei, legile de cunoaștere artistică a realității.

Se înțelege că scriitorul, sculptorul, pictorul, compozitorul nu înregistrează numai în mod imparțial cele văzute și auzite. Munca artistului presupune o atitudine conștientă, creatoare față de faptele vieții și în folosirea mijloacelor artistice. Dar nici această situație nu contrazice faptul că creația se subordonează legilor obiective ale artei. Dimpotrivă, artistul poate să creeze o operă de artă numai dacă, oglindind veridic realitatea, el va ști să satisfacă cerințele legilor obiective specifice artei; în acest scop el trebuie să studieze viața și să stăpînească legile specifice ale creației artistice, legile măiestriei sale profesionale. Astfel, pictorul, de pildă, nu poate să nu țină seama de legile perspectivei. În pictura realistă, dimensiunile, culorile nu sînt haotice, ci orînduite. Ele formează un tot legat, o unitate, care dezvăluie tabloul obiectiv, just al lumii multicolore și multiforme a obiectelor. Cu ajutorul liniilor de reducere în conformitate cu perspectiva, pictorul redă îndepărtarea obiectelor reale, iar cu ajutorul contrastelor de lumină și umbră, el redă dispunerea reciprocă de apropiere sau îndepărtare.

Procedeele cu ajutorul cărora artistul înțelege și înfățișează realitatea au o dezvoltare istorică. Modurile și procedeele creației artistice s-au format și s-au șlefuit în procesul practicii artistice de veacuri și au putere de lege. Perspectiva și compoziția în pictură, modul epic, dramatic și liric de oglin-

dire în literatură, legile melodiei, armoniei, armonizării în muzică etc., toate acestea sînt produsul dezvoltării de veacuri a artei, a practicii artistice, întemeiate pe cunoașterea și folosirea legilor lumii obiective. Nu poți fi „inginer al sufletelor omenești" dacă nu stăpînești măiestria artistică, care nu se rezumă doar la tehnică. Ea presupune cunoașterea vieții și priceperea de a o reflecta adînc în forma imaginilor artistice. Și totuși, sînt artiști care presupun că dacă există tehnică celelalte vin de la sine sau, invers, dacă există o idee interesantă, modul în care se poate ea exprima este o problemă secundară. Numai concepția este prea puțin pentru crearea unei opere de artă cu adevărat valoroase. Ea are, fără îndoială, o uriașă importanță în procesul de creație: dacă concepția nu este bine conturată sau, și mai mult, este falsă, întreaga operă se va face praf. Însă concepția care s-a născut în conștiința artistului pe baza experienței sale de viață, a concepției sale despre lume nu este decît premisa operei de artă. Pentru a crea o operă de artă, artistul trebuie să-și realizeze concepția și ca s-o realizeze trebuie să o intuiască artistic, să prelucreze și să sintetizeze materialul observațiilor sale, să creeze imagini artistice, să obțină unitatea dintre conținut și formă.

Există opere reduse ca volum, fără nici un fel de „frumuseți poetice" și chiar fără un subiect deosebit de atrăgător; ele lasă însă o impresie de neuitat, deoarece sînt simple ca adevărul.

Așa este scurta povestire a lui M. Șolohov, *Soarta unui om.* Trăsăturile unui mare talent, proprii lui Șolohov, care s-au răsfrînt cu o vigoare deosebită în romanele *Donul liniștit* și *Pămînt desțelenit,* sînt exprimate aici într-o povestire extrem de laconică. Profunzimea înțelegerii vieții este uimitoare în *Soarta unui om,* iar forma lucrării se distinge printr-o simplitate, claritate și integritate atît de uimitoare, încît se pare că nici nu poate fi altfel decum o spune scriitorul.

Se știe cîte dificultăți prezintă scrierea unei povestiri la persoana întîi, deoarece procedeele de zugrăvire sînt în acest caz limitate. Dar Șolohov, prin puterea talentului său, „a lărgit" posibilitățile acestui gen. El a reușit să cuprindă în forma unei scurte povestiri la persoana întîi un conținut de viață atît de bogat, încît această operă a intrat, pe bună dreptate, în fondul de aur al literaturii sovietice.

Cu o sinceritate adîncă, cuceritoare se arată în această povestire soarta grea a unui soldat, conflictele sociale și personale acute care ajung la o încordare tragică. Puterea marelui om de artă sovietic constă tocmai în faptul că și în oglindirea tragică a soartei oamenilor, el pune întotdeauna la bază principiul eroic, care afirmă viața, principiu care luminează din interior evenimentele și caracterele despre care se povestește.

Chiar din primele rînduri, cititorul este introdus în atmosfera unei primăveri de martie pe Donul de sus, cu vînturile calde de stepă, cu zăpezile afînate de soarele cald în rîpe și văi, cu drumurile desfundate, cu liniștea de țară, cu mirosul amărui de putregai de arin, cu pînza liliachie de ceață — cu mireasma abia simțită a pămîntului natal ieșit de curînd de sub zăpadă. Această atmosferă de primăvară te predispune fără voie să stai la sfat cu tine însuți, să gîndești cu voce tare. Și iată, aprinzîndu-și o țigară din cel mai tare tutun cultivat de el însuși, Andrei Sokolov, de la răspunsuri simple din viața de toate zilele la întrebările interlocutorului său, trece la povestirea vieții sale aspre, plină de un eroism modest. Șolohov schițează cu măiestrie portretul unui om înalt, ușor adus de spate, venit la vad cu fiul său adoptiv. Ochii lui par plini de cenușă, plini de o tristețe de moarte și ți-e greu să-i privești; are mîinile mari, înnegrite, de muncitor, o voce surdă, iar cuvintele-i sînt grele, cuprinzătoare, limbajul plastic, rezultat al unei vieți lungi, din greu trăite. Și orice ar povesti Andrei Sokolov despre viața pașnică și plină de bucurii din familie, despre dragostea adîncă pentru Irinka sa, pentru copii, pentru munca sa, despre greșelile și slăbiciunile sale, despre clipele emoționante ale despărțirii în momentul plecării pe front, despre greutățile serviciului militar, despre viața de ocnă ca prizonier la fasciști și despre evadarea lui, în destăinuirile lui, izvorîte din suflet, nu găsești nici o umbră de falsitate, nici o fărîmă de exagerare.

Această operă este un poem al omului sovietic înaintat, al bogăției lui spirituale, al dîrzeniei și bărbăției lui, al umanității și curajului lui neprecupețit.

Scriitorul îl înfățișează pe Andrei Sokolov în împrejurări neobișnuit de grele (încercuirea, prizonieratul, condițiile de ocnă din lagărul fascist, fuga, moartea familiei, singurătatea); fiecare din aceste împrejurări ar fi putut să fie tema unei opere. Șolohov însă condensează conștient acțiunea, pentru că în centrul atenției lui este omul și nu evenimentele.

S-ar părea că eroul povestirii trece prin chinuri insuportabile. Într-o asemenea luptă, cei slabi pier sau sînt definitiv

zdrobiți. Dar iată că Andrei Sokolov a rezistat, n-a căzut. Descriind curajul lui, dîrzenia, patriotismul în lupta cu dușmanii, Șolohov arată în mod convingător că aceste calități au devenit însușiri organice, naturale ale oamenilor sovietici și în anii grei de luptă împotriva fascismului s-au manifestat pe o scară de masă fără precedent. În aceasta constă puterea orînduirii sovietice, care a călit caracterul eroic al poporului, gata pentru orice încercări în numele idealurilor sale comuniste, în numele victoriei dreptății asupra răului și nedreptății...

Da, povestirea lui Șolohov, atît de simplă ca formă, trezește cititorului asemenea idei, care sădesc încrederea în viață.

Nici rănile grave, nici condițiile de ocnă ca prizonier la fasciști, nici torturile, nici urmărirea fugarului cu cîini, nici batjocura mîrșavă a comandantului de lagăr, Müller, nimic n-a putut să frîngă voința ostașului sovietic. Sokolov se prezintă în fața lui Müller gata să „privească în gura pistolului", neînfricat, așa cum se cuvine unui ostaș, ca dușmanii să nu vadă în ultima clipă... că totuși e atît de greu să te desparți de viață. El arată ofițerilor fasciști „demnitatea și mîndria de ostaș rus". Mîna lui Sokolov n-a tremurat cînd l-a sugrumat pe trădătorul Krîjnev care se hotărîse să divulge fasciștilor pe prizonierii comuniști. Plin de îndrăzneală, el evadează din lagăr.

Suferințele lui nu sfîrșesc aici. Asupra lui se abate o nouă durere: el află că iubita sa soție Irinka și fiicele sale au murit cu doi ani în urmă, în timpul bombardamentului dezlănțuit de avioanele fasciste asupra orășelului în care locuiau, iar fiul său Anatolii a căzut în luptă ca un erou în Ziua Victoriei...

Andrei Sokolov suportă cu bărbăție durerea sa nemărginită; cu o gingășie bărbătească rară îl crește el pe orfanul Vaniușka, dîndu-se drept tatăl lui. Pășesc pe pămîntul rusesc Andrei Sokolov și Vaniușka și cititorul crede că „acest om rus cu o voință neînfricată se va înzdrăveni", iar alături de umărul său de tată va crește acela care, maturizîndu-se, va putea să îndure orice, să învingă tot ce-i va sta în cale, dacă patria i-o va cere.

Acestei idei principale îi sînt subordonate toate părțile componente ale povestirii, iar imaginea primăverii care se trezește, a vieții noi, slujește ca acompaniament major al întregii narațiuni.

Adevărata operă de artă reprezintă o unitate organică între conținutul de idei și forma artistică; în ea, toate elementele

formei corespund conținutului de idei. Dacă o asemenea unitate nu există, se încalcă și adevărul vieții, realismul. În ce constă însă esența unității indisolubile dintre conținutul de idei și formă în artă? Explicarea teoretică a acestor probleme este dictată în mod insistent de cerințele dezvoltării artei sovietice, chemată ca, prin mijloacele sale specifice, să înfăptuiască educația comunistă a oamenilor muncii, să satisfacă cerințele lor estetice. Totuși nu trebuie să ascundem că această problemă „se rezolvă" adesea pe calea folosirii mecanice, în creația artistică, a tezelor generale ale materialismului dialectic și materialismului istoric privind interdependența dintre conținut și formă, ceea ce duce la simplism în problemele de estetică. Printr-o asemenea abordare, specificul conținutului și formei în artă nu se elucidează, ci se încîlcește.

CONȚINUTUL ȘI FORMA ÎN ARTĂ

Problema conținutului și formei în artă este una din problemele centrale ale esteticii. Aici găsim pozițiile-cheie pentru explicarea și interpretarea specificului creației artistice, a locului și însemnătății ei în viața socială. De aceea, în jurul acestei probleme s-a dus și se duce încă în estetică o ascuțită luptă ideologică și, în primul rînd, lupta dintre cele două curente fundamentale — materialismul și idealismul — care reflectă lupta de clasă.

Estetica idealistă deduce conținutul artei din conștiința ruptă de realitate și privește forma ca expresie a acestei conștiințe, a „spiritului absolut", a „voinței universale", a „revelației divine", a trăirilor subconștiente și confuze ale artistului, ca o construcție arbitrară, independentă de viață. Acest punct de vedere duce, în ultimă analiză, la subiectivism, la decăderea și descompunerea artei.

Estetica materialistă pornește însă de la ideea că arta, conținutul și forma ei, reprezintă reflectarea realității obiective, fiind subordonată tuturor legilor cunoașterii omenești, că arta își îndeplinește rolul său social numai atunci cînd oglindește veridic viața și relațiile ei esențiale.

Estetica marxist-leninistă, combătînd în mod hotărît concepțiile idealiste asupra artei dă o interpretare consecvent materialistă creației artistice, tuturor problemelor artei, inclusiv problemei conținutului și formei.

Știința marxist-leninistă afirmă că întregul conținut al cunoașterii noastre este luat din lumea obiectivă și că conținutul cunoașterii determină și forma acesteia. Chiar și în religie, care îndepărtează pe oameni de la grijile de toate zilele în „sferele cerești", nu este greu de găsit oglindirea condițiilor vieții lor materiale, fără a mai vorbi de morală sau de artă. Orice ideologie, orice formă a conștiinței sociale reprezintă reflectarea lumii obiective, a existenței sociale în conștiința oamenilor. Iată esența învățăturii materialismului dialectic și materialismului istoric cu privire la izvorul cunoașterii omenești și, prin urmare, punctul de plecare în rezolvarea formei și conținutului în artă.

Însă cele spune mai sus nu epuizează problema, deoarece arta își are particularitățile sale specifice, deosebit de importante pentru estetică. Afirmația că izvorul cunoașterii artistice (și în acest sens, conținutul ei) este realitatea obiectivă, iar arta, imaginile artistice, reprezintă reflectarea ei, este justă, însă nu ne putem limita la ea.

Orice gen de artă reflectă realitatea obiectivă, totuși, fiecăreia dintre ele îi sînt proprii anumite mijloace de reflectare, un mod specific de a aborda realitatea, de a alege din ea laturile și momentele care pot fi oglindite mai bine de forma respectivă de artă, pentru a exprima cît mai limpede ideea, scopul operei de artă. Sculptura, de pildă, are o mai mare amploare, este mai concretă decît imaginile literaturii (ea este percepută vizual), însă ea nu permite o zugrăvire largă a ambianței în care acționează eroii, așa cum se întîmplă în literatură.

Și mai accentuate sînt deosebirile dintre artă și alte forme ale ideologiei, alte fenomene ale culturii spirituale. De aceea, problema formei și conținutului în artă nu poate fi rezolvată fără a lămuri particularitățile specifice ale creației artistice în ansamblu și cu aplicare la diferite forme de artă. În același timp, greșesc și cei care, vorbind despre limitele și posibilitățile de redare ale diferitelor forme de artă, nu subliniază că aceste limite sînt relative și mobile. Astfel, după cum s-a remarcat, sculptura se caracterizează prin reproducerea în volum a obiectelor și fenomenelor lumii materiale. Dar înseamnă oare aceasta că sculptura, prin natura ei, nu este în stare să redea, prin mijloacele sale, mișcarea? Cîtuși de puțin! Sculptorul are posibilitatea să redea și mișcarea, să creeze impresia a ceea ce s-a întîmplat, are loc și se va întîmpla. În această privință este foarte caracteristică sculptura lui I. D. Șadr, *Bolovanul — arma proletariatului*, care redă minunat forța combativă, revoluționară a primelor acțiuni ale proletariatului rus împotriva țarismului. În această compoziție, I. D. Șadr arată cu măiestrie, prin gest și prin atitudinea încordată a figurii tînărului muncitor, starea lui sufletească și semnificația faptei lui. În față vedem un proletar cu fața deschisă și plin de bărbăție; piciorul lui drept este întins, iar cel stîng — îndoit pentru ca să poată apuca mai bine bolovanul cu mîinile lui puternice și musculoase; torsul este aplecat spre dreapta, gata să se redreseze, bustul se încordează și pare că — dintr-o clipă în alta — muncitorul se va ridica cu toată puterea lui de uriaș, gata să lupte hotărît pentru libertate.

Adesea, întregul specific al artei este redus, în mod greșit, la forma artistică. Nu încape îndoială că forma în artă necesită o cercetare adîncă. Dar în arta adevărată, forma nu este un scop în sine și, prin urmare, nu poate sluji ca bază hotărîtoare în explicarea particularităților specifice ale creației artistice. Ea însăși depinde de conținutul pe care-l exprimă. Și ceea ce trebuie subliniat îndeosebi este că diferitele forme ale ideologiei au o formă și un conținut specific tocmai datorită faptului că sînt determinate de particularitățile obiectului reflectat și de cerințele deosebite ale practicii sociale. Iată, prin urmare, ce trebuie să avem în vedere atunci cînd analizăm conținutul și forma în artă.

Arta, spre deosebire de alte forme ale ideologiei, dă o reflectare sintetică a vieții. Ea cuprinde toate laturile realității, influențînd în același timp intelectul, voința și sentimentele omului. Dar aceasta nu înseamnă de loc că arta ar fi „absorbită" de alte forme ale ideologiei, că în comparație cu aceste forme arta nu ar avea un obiect „propriu". Dimpotrivă: arta dă reprezentarea sintetică a vieții, în primul rînd pentru că obiectul ei permite dezvăluirea întreqii diversități a fenomenelor vieții. Specificul artei este determinat atît de particularitățile obiectului reflectat, cît și de cerințele deosebite ale practicii sociale, care explică, de altfel, ce anume laturi ale realității sînt oglindite de artă într-o epocă sau alta.

Ce reprezintă *obiectul artei sau, cu alte cuvinte, care sînt laturile principale ale realității asupra cărora își concentrează artistul atenția sa?*

Mulți artiști de seamă, precum și teoreticieni ai artei, începînd cu Aristotel, au remarcat că adevărata artă pune în centrul atenției sale omul, atitudinea lui față de lumea exterioară, activitatea lui, sentimentele lui, interesele lui. În es-

tetica premarxistă rusă, această idee a fost profund și multilateral fundamentată de către democrații revoluționari, iar dintre ei — de Cernîșevski. Teza de mai sus este în esență justă.

Este adevărat că ea poate trezi anumite nedumeriri, întrucît multe opere de artă nu-l înfățișează pe om, ci peisajul, animalele etc. Încă N. G. Cernîșevski, socotind ca obiect al artei viața omenească, sublinia că domeniul artei este „tot ceea ce-l interesează pe om în viață și în natură"[1].

Într-adevăr, arta nu se mărginește numai la oglindirea directă, nemijlocită a vieții omenești. Cînd este vorba însă despre obiectul cunoașterii artistice, trebuie să ținem seama de faptul că arta cunoaște întotdeauna natura înconjurătoare în strînsă legătură cu omul, cu societatea.

Să ne amintim de poezia lui A. S. Pușkin, *Ancearul*[2]. Din ea aflăm, fără îndoială, unele însușiri ale acestui arbore. Descriind arborele ancear, poetul nu a putut să nu reflecte calitățile obiective, proprii ale acestuia. Oare Pușkin a creat această poezie genială pentru a ușura cititorului însușirea botanicii? Se înțelege că nu. Pe Pușkin, ca poet, îl interesează o altă sferă de probleme. Pe el îl preocupă modul în care:

„Un om, chemînd un om, i-a spus
Spre-ancear să plece-n cîmpuri arse,
Și-acela și porni, supus.
Și cu otravă-n zori se-ntoarse.
Aduse-un ram cu moarte foi,
Rășina cea ucigătoare;
Și fruntea-i galbenă șiroi
Era de-o rece, grea sudoare.
Și bietul rob abia a prins
La cort s-ajungă-n grabă mare
Și mort, stăpînului ne-nvins
I se întinse la picioare.
Iar prințu-și unse cu venin
Săgețile-ascuțite bine
Și moarte răspîndi din plin
Cu ele-n țările vecine"[3].

Astfel, descriind arborele veninos, Pușkin se introduce în lumea relațiilor dintre oameni, în lumea unde robii pier la

[1] N. G. Cernîșevski, *Opere complete*, vol. II, p. 110.
[2] Specie de arbore din Malaya. Pușkin îl numește „Arborele veninului" — *Nota red. rom.*
[3] Pușkin, *Lirice*. Cartea Rusă, București, 1957, p. 208 (din *Ancearul*, traducere de Al. Philippide).

picioarele stăpînilor. Pușkin dezvăluie esența antiumană a „autocrației", iar arborele veninos îl interesează pe poet numai în legătură cu viața omului, contemporan lui, în legătură cu gîndurile, sentimentele și reprezentările acestuia.

Prin urmare, nici natura nu iese din cîmpul vizual al artistului, însă zugrăvind-o acesta nu se mulțumește cu copierea ei neînsuflețită. Acest lucru este valabil și pentru pictura de peisaj. Arta reproduce lumea obiectelor nu numai ca o realitate obiectivă, ci, pictorul, de pildă, reflectînd natura, dezvăluie și atitudinea sa față de ea, atitudinea omului aparținînd unei anumite societăți, unei anumite epoci.

Iată de ce este greșit să ne limităm la indicația justă, dar foarte generală, că întreaga realitate înconjurătoare constituie obiectul artei.

Totodată, nu trebuie să uităm nici faptul că artistul realist nu se ascunde în lumea îngustă a sentimentelor și a trăirilor sale sufletești. Arta nu este proiectarea trăirilor, sentimentelor și stărilor sufletești ale artistului asupra obiectului, așa cum încearcă să proclame mulți esteticieni burghezi. Arta dă o cunoaștere obiectivă, justă, a obiectului. Acolo unde natura devine pentru artist obiect de copiere servilă, ori „se dizolvă" în trăirile lui intime, arta ajunge la decădere. Ca exemplu — după cum remarcă în mod just V. V. Stasov — pot servi impresioniștii care zugrăvesc natura subiectivist: „... făcînd experiențe atît de importante în domeniul coloritului, al culorilor, al luminii, al *plein air*-ului ... «omiteau» ... omul, sufletul lui, întîmplările vieții omenești, precum și toate, absolut toate elementele din care este alcătuită existența noastră"[1]. Și nu este de mirare că și cei mai talentați impresioniști în domeniul peisajului nu au creat valori artistice remarcabile, reducînd arta la efecte de redare formală. Despre asemenea peisaje, I. N. Kramskoi spunea că „sînt pictate de un om miop a cărui vedere nu depășește lungul nasului. El redă uneori deosebit de reușit impresia pe care o lasă lumina asupra omului abia trezit din somn ... Toate acestea există într-adevăr în natură, însă ele nu pot constitui fundamentul, principiul"[2].

[1] Stasov, *Arta secolului al XIX-lea*, în *Studii*, vol. II, E.S.P.L.A. — Cartea Rusă, București, 1959, p. 117.
[2] I. N. Kramskoi, *Scrisori*, vol. II, Oghiz-Izoghiz, L.—M., 1957, pp. 52—53.

Şi Kramskoi şi Stasov socoteau ca fundament, ca principiu al artei, cunoaşterea oamenilor, a vieţii lor, a muncii, sentimentelor şi gîndurilor lor. Şi acest lucru este just. Dar afirmam de la început că a reduce obiectul artei la o „lume sufletească a oamenilor" şi a deduce de aici particularităţile specifice ale artei, aşa cum speră să facă unii, este o încercare cu mijloace nedemne.

Orice încercare de a închide arta în limitele trăirilor artistului, de a-l rupe pe om de lume şi de practica socială, este în flagrantă contradicţie cu cerinţele fundamentale ale esteticii marxist-leniniste[1].

„Dacă nu înţelegi faptele — scria Lenin — nu poţi înţelege nici oamenii... Adică poţi înţelege psihologia cutărui sau cutărui participant la luptă, iar nu *sensul* luptei, *semnificaţia* ei politică şi de partid"[2].

Oglindind viaţa în dezvoltarea ei revoluţionară, arta sovietică dezvăluie lumea nouă prin chipurile oamenilor acestei lumi, prin acţiunile lor, prin înfăptuirile lor. În centrul atenţiei artei sovietice se găseşte lupta pentru comunism. În afara activităţii sociale de muncă a oamenilor, care constituie baza existenţei oricărei societăţi, prin urmare şi a celei comuniste, nu poate fi înţeleasă nici viaţa spirituală a omului sovietic. De aceea, dezvăluirea chipului spiritual al oamenilor care construiesc edificiul măreţ al comunismului prin oglindirea caracterului creator şi a măreţiei muncii lor a ocupat şi ocupă pe bună dreptate un loc considerabil în arta realismului socialist. Citäm romane ca: *Cimentul* de F. Gladkov, *Pămînt desţelenit* de M. Şolohov, *Soti* de Leonov, *Hidrocentrala* de M. Saghinian, *Bruski* de F. Panfiorov, sau pînze ca: *Nod de cale ferată în anul 1919* de B. Ioganson, *La uzina „Secera şi ciocanul"* de V. Meşkov, *Kuznetkstroi — primul furnal* de P. Kotov, opere care au constituit jaloane importante pe calea dezvoltării artei sovietice. Ele au dezvăluit patosul muncii eroice a oamenilor sovietici. În ultima vreme au fost create, de asemenea, numeroase opere care oglindesc munca creatoare a constructorilor comunismului:

[1] Încercarea de a reduce obiectul artei numai la reproducerea „lumii spirituale" a omului s-a manifestat în modul cel mai vădit în lucrarea lui M. Kagan, *Despre studierea problemei conţinutului şi formei în artă* (vezi „Vestnik L. G. U." nr. 14, 1957). O abatere în acest sens găsim şi la L. Pajitnov în articolul *Problemele esteticii în Manuscrisele economico-filozofice ale lui K. Marx*, în „Probleme de estetică", Editura Iskusstvo, M., 1958, p. 132.

[2] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 34, E.S.P.L.P., Bucureşti, 1958, p. 414.

Departe de Moscova de V. Ajaev, *Neamul Jurbinilor* de V. Kocetov, *Pădurea rusă* de L. Leonov, nuvelele lui V. Ovecikin, *Zile de muncă într-un raion, Secretarul comitetului raional*, cele mai bune povestiri ale lui S. Antonov, V. Tendriakov, G. Troepolski, ca şi opere muzicale, cum sînt oratoriul lui D. Şostakovici, *Cîntarea pădurilor*.

Artistul reuşeşte să creeze chipuri profund realiste, veridice de oameni sovietici, numai atunci cînd înfăţişează viaţa eroilor săi în legăturile ei esenţiale cu realitatea. Orice încercare a unui autor de a minimaliza însemnătatea istorică a muncii omului sovietic duce la denaturarea adevărului vieţii şi, prin urmare, la eşuări ideologice şi artistice.

Artiştii sovietici sînt chemaţi să oglindească viaţa omului sovietic în toată complexitatea şi plenitudinea ei, nu numai în muncă, ci şi în viaţa de toate zilele, în viaţa personală. Totuşi, într-o serie de opere, tehnologia producţiei umbreşte omul, viaţa lui se rezumă numai la activitatea de producţie. Asemenea opere denaturează realitatea şi nu-şi îndeplinesc funcţia educativă, deoarece nu dezvăluie chipul moral al omului sovietic în toată măreţia şi frumuseţea lui.

Astfel, *obiectul principal al artei în toate formele şi genurile ei este omul cu legăturile lui sociale şi în relaţiile cu lumea obiectivă;* şi întrucît aceste relaţii ale omului sînt atît de variate, arta cuprinde în sfera sa toată diversitatea lumii obiective, dă tabloul întreg al vieţii sociale, înfăţişîndu-l pe om atît în viaţa de producţie ca şi în viaţa de toate zilele — descriind natura care-l înconjură etc.

Obiectul artei constituie baza obiectivă a conţinutului şi formei artistice. Însă ar fi greşit să se confunde obiectul artei cu conţinutul ei de idei. Fapt este că arta nu cere recunoaşterea operelor ei drept realitate. De ce? Pentru că viaţa oglindită în artă este *reflectarea* realităţii obiective, dar reflectarea artistică trebuie deosebită de realitate, de obiectul reflectat: „Conştiinţa socială — arăta Lenin — *reflectă* existenţa socială — iată învăţătura lui Marx. Reflectarea poate fi o copie aproximativ fidelă a ceea ce este reflectat, ar fi absurd însă să se vorbească de identitate în acest caz"[1]. În romanul lui Rabelais, *Gargantua şi Pantagruel*, de pildă, acţionează uriaşi care nu au o corespondenţă identică în realitate. Totuşi, aceasta nu ne îndreptăţeşte să socotim că romanul lui Rabelais este lipsit de adevărul vieţii.

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 14, p. 317.

Filozofii și criticii literari care privesc opera de artă ca o oglindire neînsuflețită, ca o fotografie a realității, comit o eroare grosolană. De fapt, ei ignorează specificul artei, limitîndu-se la analiza ei logic-formală. În articolul său *Despre noțiunea de formă în opera de artă*[1], B. Reizov obiectează împotriva acestui simplism în abordarea problemei. Și aici el are perfectă dreptate. Dar, antrenat de elanul polemicii, autorul cade într-o altă extremă, în comparație cu cei pe care îi critică. El se ridică împotriva acelora care, prin conținutul unei opere de artă, înțeleg viața reflectată în această operă. Este oare just? Desigur că nu. Acest lucru ni-l dovedește atît practica artistică, cît și părerile celor mai mari oameni de artă.

De pildă, I. E. Repin scrie despre *Protodiaconul* său: „Întreg orașul Ciuguev poate atesta asemănarea cea mai deplină cu originalul"[2]. Tot cu atîta precizie se pronunță și N. V. Gogol: „Mie îmi reușea — scria el — numai ceea ce era luat din realitate, din datele pe care le cunoșteam... Cu cît luam mai multe lucruri în considerație, cu atît mai fidelă realității era creația mea"[3].

Desigur că ar fi greșit să considerăm că orice operă a oricărui artist dă o reprezentare justă a realității. Există doar și opere care denaturează viața reală. Un exemplu viu îl constituie operele artiștilor abstracționiști burghezi contemporani.

Nu trebuie să uităm că procesul de cunoaștere artistică a vieții prin artă include și fantezia (imaginația) și mai mult decît atît: posibilitatea îndepărtării fanteziei de realitate. Dar este tot atît de evident că, chiar într-o poveste miraculoasă, există respectarea vieții reale — a caracterelor oamenilor, a vieții lor de toate zilele, a naturii etc.

Întruchipînd adevărul vieții, arta dă, prin imaginea artistică, sintetizarea fenomenelor reale din viață[4]. Adevăratul artist nu copiază fenomenele realității ci, corespunzător scopurilor cunoașterii și caracterului talentului său, alege din ea anumite laturi asupra cărora își concentrează atenția, le interpretează ideologic și le înfățișează sub formă de imagini

[1] Vezi „Zvezda", nr. 7, 1953, pp. 130, 131.

[2] Repin I. E. și Kramskoi I. N., *Corespondență*, 1873—1885, Editura „Iskusstvo", M.—L., 1949. Scrisoarea din 13 ianuarie 1878.

[3] N. V. Gogol, *Despre literatură*, p. 234.

[4] Acest lucru se referă și la operele la baza cărora stau prototipurile. Vezi despre aceasta capitolul precedent.

artistice. De aceea, unul și același obiect se reflectă în mod diferit în creația diferiților artiști.

Astfel, se știe că tineretul sovietic, în anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei, dus de poporul sovietic împotriva fascismului, a slujit în mod egal drept obiect de oglindire artistică, atît în romanul *Tînăra Gardă* de A. Fadeev, cît și în romanul *Tinerețea unui erou* de A. Pervențev. În centrul atenției acestor scriitori stau laturi diferite ale acestui obiect. Fadeev arată unitatea patriotică a oamenilor sovietici în fața încercărilor aspre ale Marelui Război pentru Apărarea Patriei, analizînd trăsăturile eroice din caracterul tineretului Krasnodonului, ca trăsături formate și mai ales manifestate cel mai grăitor în perioada acestui război. Pe Pervențev îl interesează însuși procesul de formare a conștiinței patriotice socialiste a tineretului sovietic. Așadar, A. Fadeev în *Tînăra Gardă* nu se oprește aproape de loc la preistoria eroilor săi, pe cînd pentru Pervențev aceasta este deosebit de importantă și esențială.

Într-un cuvînt, obiectul de reflectare în romanul *Tînăra Gardă* și în *Tinerețea unui erou* este același, dar conținutul acestor opere este deosebit.

Conținutul în artă nu poate fi dedus direct din însușirile obiectului reflectat. Cunoașterea realității în artă are drept scop modificarea acestei realități, ea presupune în mod necesar punctul de vedere al artistului asupra fenomenelor de viață pe care le oglindește el. În genere vorbind, fără subiect nu poate exista nici cunoaștere științifică, nici cunoaștere artistică a realității. În cunoașterea științifică, de pildă, în formula legii gravitației universale nu vedem concepțiile și starea de spirit, simpatiile și antipatiile lui Newton. Altceva este în artă. Personalitatea artistului, concepția lui despre lume, concepțiile ideologico-artistice se manifestă întotdeauna în opera de artă, se fac întotdeauna simțite. Totuși, oricît de mare ar fi însemnătatea laturii subiective în procesul cunoașterii artistice a realității, este greșit să prezentăm lucrurile ca și cum opera de artă se naște din reflectarea atitudinii autorului față de fenomenele zugrăvite. Dimpotrivă, atitudinea autorului, inclusă în procesul cunoașterii realității prin artă decurge din faptele obiective, crește pe tărîmul vieții. Iată de ce conținutul artei nu se reduce la exprimarea concepțiilor politice și filozofice ale artistului respectiv. În lumina unei anumite concepții despre lume, artistul *reflectă lumea obiectivă, realitatea concret-istorică* și nu numai concepțiile, gîndurile și sentimentele sale.

V. I. Lenin ne-a lăsat minunate modele de analiză a creației artistice a lui Tolstoi, în care a aplicat genial teoria marxistă a cunoașterii la analiza literaturii, la estetică. El a arătat în mod convingător că conținutul de idei al operelor lui L. N. Tolstoi corespunde mult mai mult stării de spirit revoluționare a maselor țărănești decît așa-numitului „anarhism creștin".

Dincolo de predicile moral-religioase ale „bătrînului de la Iasnaia Poliana", Lenin a descoperit conținutul obiectiv al creației marelui artist în toată complexitatea sa și, cu tot caracterul contradictoriu al acesteia, a arătat că, prin conținutul lor obiectiv, operele lui Tolstoi sînt oglinda revoluției ruse. Tolstoi, ca genial artist realist, a exprimat sentimentele de ură și protest ale milioanelor de țărani, acumulate de veacuri, împotriva orînduirii feudale. Iată în ce constă măreția lui. Tolstoi, scrie Lenin, el este ridicol ca profet, pentru că arată omenirii calea spre bine prin „neîmpotrivirea la rău", dar „... este măreț ca exponent al ideilor și stărilor de spirit care s-au format la milioanele de țărani ruși în perioada de ofensivă a revoluției burgheze din Rusia"[1]. De aceea, creația lui Tolstoi a căpătat o însemnătate mondială, a constituit un pas înainte în dezvoltarea artistică a omenirii.

Pentru a crea o operă de artă cu adevărat importantă, artistul nu trebuie să exprime numai concepțiile, sentimentele, simpatiile și antipatiile sale, ci trebuie să zugrăvească chipuri veridice de oameni, să reflecte veridic evenimentele, relațiile sociale, într-un cuvînt, viața cu principalele ei tendințe în dezvoltare. Dacă artistul exprimă în operele sale sentimente, interese, trăiri personale prin excelență, care nu interesează pe nimeni în afară de el însuși, operele lui nu vor avea nici o valoare în istoria artei și în istoria societății. Și dimpotrivă, artistul care a reușit să oglindească în formă artistică perfectă laturile esențiale ale realității, să exprime profund și din plin ideile, gîndurile și năzuințele a milioane de oameni înaintați ai timpului său devine adevăratul stăpînitor al minților epocii sale, iar influența operelor lui depășește mult limitele ei.

Să luăm ca exemplu creația lui Balzac. Dacă în operele sale, el ar fi exprimat numai părerile personale, concepțiile și simpatiile sale politice legitimiste, creația lui nu ar fi căpătat însemnătatea pe care a avut-o și pe care o are și astăzi da-

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 15, E.S.P.L.P., București, 1957, p. 194.

torită zugrăvirii realiste a unei epoci întregi din viața Franței.

Dezvăluind în mod realist viața epocii în care a trăit, Balzac a creat alături de figuri de burghezi hrăpăreți, chipuri remarcabile de reprezentanți ai poporului, de eroi republicani. El a arătat că adevărata cinste și bună-cuviință nu trebuie căutată în palatele bancherilor, ale proprietarilor egoiști, ci în colibele oamenilor simpli. Scriitorul a sesizat și divergența flagrantă dintre interesele muncitorilor — oamenii „muncii istovitoare" — și burghezie, care trăiește pe seama acestora. Balzac descrie cu entuziasm pe luptătorii pentru o viață mai bună a oamenilor muncii, pe eroii populari „tari ca fierul și puri ca aurul", „măreți și nobili". Toate acestea reprezintă, fără îndoială, rezultatul influenței pe care au exercitat-o asupra lui Balzac mișcările populare din epoca sa și, în special, mișcarea muncitorească. Cercetătorii sovietici au demonstrat că Balzac a cunoscut temeinic situația clasei muncitoare și lupta contemporană cu el a oamenilor muncii împotriva asupritorilor[1].

Se înțelege că zugrăvirea vieții și a caracterelor în *Comedia umană*, durerea elegiacă ce răsună aici în legătură cu declinul ireversibil al înaltei societăți ca și ironia amară, satirizarea nobilimii, admirația față de oamenii muncii și de eroii populari nu se explică numai prin particularitățile epocii. O dată cu Balzac au trăit și scriitori ca Lamartine, care ridicau în slăvi „minunățiile" „civilizației" burgheze, trăiau apologeți direcți ai orînduirii burgheze și romantici reacționari ca Chateaubriand, care visau să întoarcă înapoi roata istoriei. Viața reală este contradictorie; ea conține diferite tendințe contradictorii, tipuri deosebite și opuse. De poziția socială, de simpatiile și antipatiile de clasă, de concepția despre lume a scriitorului ca și de particularitățile talentului și de amploarea orizontului lui depinde cît de veridic, de adînc, deplin, clar, ascuțit oglindește el tendințele contradictorii, tipurile sociale ale oamenilor.

Balzac este original și mare în creația lui acolo unde se manifestă laturile puternice ale concepției sale despre lume și ale talentului său, în primul rînd în critica adusă capitalismului; tocmai prin aceasta creația lui Balzac slujește poporului, forțelor înaintate ale societății.

[1] R. Samarin, *Balzac și mișcarea muncitorească franceză din anii 1830—1850* în „Ucenîe zapiski Instituta mirovoi literaturî im. A. M. Gorkogo", vol. I, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., M., 1952.

Fiecare operă adevărată de artă este unică și prin conținut și prin formă; reflectînd veridic realitatea, ea exprimă tendințele progresiste, satisface și dezvoltă cerințele estetice și gusturile artistice ale oamenilor.

După cum am mai spus, puterea artei rezidă în adevărul vieții oglindit în imaginile artistice, în concordanța acestora cu realitatea obiectivă. Dar despre ce fel de concordanță cu adevărul vieții în conținutul și forma operei de artă este vorba aici? Fără a lămuri acest lucru nu putem înțelege ce reprezintă conținutul de idei în operele de artă.

Pentru a răspunde la această întrebare, să analizăm cunoscutul tablou al lui V. I. Surikov, *Dimineața execuției streliților*. Acest tablou reproduce evenimente istorice din secolul al XVII-lea. Lucrînd la el, V. I. Surikov a studiat temeinic documentele istorice, folosind în special memoriile lui I. G. Kerb, secretarul ambasadorului austriac în Rusia, martor ocular la execuția streliților. Surikov n-a fost însă un copist impasibil; el n-a respectat supus amănuntele istorice. În tabloul său, pictorul nu savurează grozăviile execuției, și de fapt nici nu arată execuția însăși; el se mărginește să redea situația tragică premergătoare execuției. Acest lucru i-a dat posibilitatea să înfățișeze multilateral și cu un conținut mai bogat caracterele tipice de streliți, să dezvăluie în mod convingător prin procedeele picturii contradicțiile fundamentale ale epocii, ciocnirea dintre forțele sociale din acea vreme.

Concepția tabloului nu a fost dictată pur și simplu de interesul lui Surikov pentru „arhaic", ci de realitatea social-istorică contemporană lui, de creșterea răscoalelor țărănești și de mișcarea revoluționară a clasei muncitoare ruse. Aceste evenimente l-au făcut pe Surikov să-și dea seama că poporul este o mare forță a istoriei, să înțeleagă contradicțiile interne ale dezvoltării istorice în condițiile societății bazate pe exploatare, unde progresul se cumpără cu prețul scump al jertfelor și suferințelor poporului.

Deși concepția tabloului a fost sugerată pictorului de realitatea contemporană lui, el nu „actualizează" trecutul, ci oglindește conflictele istorice ale epocii lui Petru I în mod realist. „Focarul" ideologic al tabloului îl constituie ciocnirea celor două părți în luptă: streliți și Petru I. În acest tablou, legătura internă dintre personaje, mijloacele de compoziție și de zugrăvire sînt subordonate pe de-a-ntregul tocmai acestei concepții. În dreapta, pe fundalul vechilor ziduri ale Kremlinului, citadela statului rus, este înfățișat

Petru I în fruntea trupelor regulate, în mijlocul boierilor și străinilor. În stînga, pe fundalul catedralei Vasilie Blajenîi, se află masele populare care, datorită procedeului reușit de compoziție al lui V. I. Surikov, depășesc mult cadrul pînzei. Tot aici stau îndurerate soțiile și mamele streliților și streliții înșiși, care își așteaptă moartea, mîndri și deznădăjduiți, curajoși și neputincioși, în cămăși albe, cu lumînări aprinse în mîini.

Fără îndoială că V. I. Surikov a înțeles foarte bine necesitatea și caracterul progresist al reformelor lui Petru I. Pornind de aici, Surikov îl înfățișează pe acesta neînduplecat și conștient de dreptatea sa istorică, promovînd noul în lupta necruțătoare împotriva vechiului. Dar în centrul atenției pictorului nu se găsește Petru I, ci poporul. Deși unii contemporani îi cereau lui Surikov să condamne fie pe Petru I, fie pe streliți, acesta, ca pictor realist, gîndea mult mai profund, mai concret. El nu „născocea" conflictele tragice, ci le deducea din faptele realității însăși. De aceea, tabloul lui Surikov nu are nimic comun cu subiectivismul slavofil și narodnic în interpretarea procesului istoric. Conflictul tragic zugrăvit de V. I. Surikov nu constă în a opune civilizației apusene Rusia sănătoasă a mujicului. El reflectă contradicțiile dintre principalele forțe sociale, contradicțiile fundamentale de clasă din viața Rusiei din acea vreme, lupta dintre forțele înaintate și cele reacționare, conflictul dintre autocrație și popor care se ridică la lupta împotriva asupritorilor, dar care încă nu cunoaște căile reale ale eliberării sale.

Streliții răzvrătiți și soțiile lor trezesc simpatia celor care privesc. Dar ce anume trezește această simpatie? Faptul că streliții au devenit în fond jertfa conflictului tragic în lupta dintre vechi și nou; ura lor față de despotismul autocrației este justificată în tabloul pictorului. Tragedia streliților a constat în aceea că ei deveniseră, fără să-și dea seama, instrumentul reacțiunii. Protestul lor spontan împotriva autocrației și a oprimării boierilor a fost folosit de boierimea reacționară în interesele sale egoiste, ceea ce i-a dus inevitabil la înfrîngere. Tabloul trezește conștiința necesității luptei eroice pentru o cauză dreaptă. Și streliții și Petru I și-au putut afirma dreptatea cauzei lor numai în luptă: Petru I numai în lupta împotriva partizanilor vechiului, iar poporul numai prin jertfe și încercări grele a putut găsi calea justă de luptă și de victorie asupra autocrației.

În tabloul lui V. I. Surikov, poporul nu este înfățișat ca o masă inertă, ci ca o forță cu un înalt potențial revoluționar, în curs de maturizare, răzvrătită, protestatară. Pronunțîndu-și sentința cu privire la realitatea ce-o zugrăvea, V. I. Surikov se ridică de partea și în numele poporului, în numele forțelor înaintate, progresiste, din societatea contemporană lui.

Iată de ce tabloul *Dimineața execuției streliților* are pentru noi autenticitatea unui document istoric, deși artistul nu reproduce în el evenimentul istoric cu toată exactitatea documentară, cu toate detaliile.

Adevărul vieții în artă nu se caracterizează prin verosimilitate exterioară, ci prin înțelegerea artistică a sensului lăuntric al fenomenelor înfățișate. El presupune reproducerea istorice veridică a evenimentelor, a caracterelor tipice în împrejurări tipice, din punctul de vedere al idealurilor social-estetice înaintate. Și aceasta se referă la toate operele, inclusiv la cele satirice; Bielinski avea perfectă dreptate cînd, referindu-se la aprecierea humoristică făcută de Gogol asupra fenomenelor zugrăvite, sublinia că ea este condiționată de particularitățile obiectului zugrăvit, de reproducerea lui veridică și de poziția morală și ideologico-estetică înaltă de pe care artistul reflecta realitatea. Conținutul unei opere de artă cuprinde neapărat idealul social-estetic, chiar în cazul în care artistul nu-l formulează direct.

Să ne amintim de Pliușkin. Este greu de imaginat un om mai de nimic decît acest moșier — zgîrie-brînză, care și-a pierdut definitiv toate calitățile omenești. Dar aici principiile după care Gogol reproduce artistic caracterul social sînt de așa natură, încît scriitorul trezește în cititor un înalt sentiment moral-estetic. Descriind cum a ocărît-o Pliușkin pe Mavra, cum s-a așezat apoi într-un jilț și, luînd pana în mînă, a întors încă multă vreme sfertul de hîrtie în toate felurile, întrebîndu-se dacă n-ar putea să mai rupă jumătate din el și cum a vîrît pana într-o călimară cu un lichid mucegăit și cu o puzderie de muște pe fund, Gogol exclamă: „Pînă la cîtă micime, cîrpăceală și josnicie poate să coboare un om! Să se schimbe într-atîta! Să fie oare cu putință acest lucru? Orice-i cu putință! Cu un om se poate întîmpla orice! Și tînărul înflăcărat de astăzi s-ar da îngrozit înapoi dacă cineva l-ar zugrăvi cum va ajunge la bătrînețe. Luați, așadar, cu voi la drum — atunci cînd ieșiți din anii fragezi ai tinereții și pășiți pragul crîncenei maturități care înăsprește pe om — luați-vă cu voi toate simțămintele omenești. Și nu

le lepădați în drum, căci mai tîrziu nu le veți mai găsi! . . ."[1] Această trecere de la „proza de toate zilele" la poezie este particularitatea caracteristică a *Sufletelor moarte.* În această operă, Gogol și-a exprimat idealul moral-estetic prin caracterele negative zugrăvite, arătînd lipsa lor flagrantă de concordanță cu idealul.

Conținutul în artă deci este realitatea reflectată de artist în lumina unei anumite concepții despre lume, a unor anumite idealuri social-estetice.

O operă realistă de un înalt nivel artistic cere reflectarea justă a realității, înțelegerea ideologico-estetică, profundă, a fenomenelor vieții zugrăvite și perfecțiunea exprimării. *Tocmai aceste laturi în unitatea lor reprezintă adevărul artistic al caracterelor și trăirilor zugrăvite, ale căror bază și esență o constituie adevărul vieții. Iată particularitatea specifică a artei.* Despre această particularitate vorbea Engels în cunoscuta scrisoare către Lassalle, arătînd că în conținutul unei opere realiste de un înalt nivel artistic trebuie să se îmbine o mare profunzime de idei, înțelegerea conținutului istoric al epocii, cu vioiciunea și pasiunea shakespeariană pentru acțiune.

În general, corespondența dintre Marx și Engels și Lassalle, în legătură cu drama acestuia din urmă, *Franz von Sickingen,* este de un imens interes pentru explicarea a ceea ce trebuie să înțelegem prin conținut de idei în artă. Vom cita cîteva teze teoretice fundamentale din această corespondență, care formulează principiile ideologico-artistice ale realismului.

În drama *Franz von Sickingen,* Lassalle a intenționat ca, pe baza evenimentelor din epoca Reformei și a Războiului Țărănesc, să facă o generalizare artistică a experienței istorice a revoluției din anii 1848—1849 din Germania. Această sarcină l-a depășit însă. Apreciind drama lui Lassalle, Marx și Engels o critică, în primul rînd, pentru știrbirea conținutului istoric, pentru denaturarea unor fapte istorice reale — subestimarea elementelor „neoficiale, plebee și țărănești, și paralel reprezentanții lor teoretici"[2].

Se înțelege de la sine că această „greșeală" a lui Lassalle nu este o simplă întîmplare: neputînd înțelege forțele motrice ale revoluției din anii 1848—1849 din Germania, Las-

[1] N. V. Gogol, *Opere în șase volume,* vol. V, pp. 119—120.
[2] K. Marx-F. Engels, *Despre artă și literatură,* p. 150.

salle nu a fost în stare să descopere nici adevărul istoric al evenimentelor oglindite din epoca Războiului Țărănesc. Prin urmare, deficiențele de conținut ale dramei *Franz von Sickingen* decurg din greșeli de ordin ideologic: din înțelegerea greșită pe care Lassalle o are asupra conflictelor reale și a forțelor motrice, istoricește concrete ale Războiului Țărănesc din Germania. Iar aceasta duce inevitabil la un realism incomplet, la scăderea valorii artistice a operei, adică la un caracter prea abstract, la lipsa de eficiență, de integralitate, la retorism etc. „... Introducerea mediului plebeu de atunci, atît de pestriț, ar fi însemnat cu totul alt aport pentru înviorarea dramei, un fundal inegalabil..., astfel încît aceasta abia ar fi apărut în adevărata ei lumină"[1] — scria F. Engels.

Astfel, analizînd drama lui Lassalle, *Franz von Sickingen*, Marx și Engels dezvăluie limpede, în scrisorile lor, principiile ideologico-artistice ale artei cu adevărat realiste. Ei subliniază că fără o ideologie înaltă, fără înțelegerea adevărului vieții nu poate exista o operă cu adevărat artistică. În același timp, Marx și Engels au arătat că fără o formă artistică perfectă, o operă nu este în stare să-și îndeplinească întru totul funcția sa social-transformatoare.

În artă, conținutului îi revine un loc de frunte; aceasta nu înseamnă însă că el ar reprezenta totul, iar forma nu ar reprezenta nimic. În adevărata artă care reflectă veridic viața, între conținut și formă există o unitate armonioasă. În arta reacționară însă, falsitatea și mizeria conținutului duc inevitabil la stîrbirea sau la dezagregarea formei artistice. Și acest lucru este ușor de înțeles: forma în artă nu este indiferentă față de conținut. Practica artistică este un proces de căutare simultană a conținutului și a formei adecvate lui, corespunzător cu problema ideologică și de creație pe care o rezolvă artistul în opera sa.

După cum am mai spus, *conținutul în artă este realitatea reflectată de artist în lumina unei anumite concepții despre lume, a unor anumite idealuri social-estetice. Dar ce este forma? Forma în artă poate fi definită ca organizarea internă, structura operei de artă*, care se creează cu ajutorul mijloacelor artistico-materiale, specifice unui anumit gen de artă și care *scoate în evidență, fixează și exprimă conținutul ei.*

Principiile și elementele realizării operei de artă constituie reflectarea originală a legilor dezvoltării lumii obiective,

[2] K. Marx - F. Engels, *Despre artă și literatură*, p. 150.

ele fiind juste în măsura în care se armonizează cu realitatea obiectivă. Artistul realist redă tabloul veridic al lumii, în formele sale multicolore și multilaterale, spre deosebire de impresionist care se îngrijește doar de transmiterea impresiilor sale, de formă, sau de cubist, care ignorează determinarea calitativă a obiectelor și încearcă să reducă multilateralitatea, diversitatea lumii la complexele cubului, cilindrului etc.

Desigur că adevăratul artist nu reflectă realitatea ca într-o oglindă, pasiv: el creează, gîndește, își sintetizează întotdeauna observațiile pe baza unui anumit material. Fără mijloace materiale care să fixeze succesele activității de cunoaștere a artistului, forma în artă nu este posibilă. Aceste mijloace nu constituie însă prin ele însele forma artistică. Ele sînt doar materialul și instrumentul pentru crearea ei. Astfel, pentru scriitor limba, cuvîntul servesc drept material, drept mijloc de creare a imaginilor artistice care reflectă realitatea. Limba este instrumentul dezvoltării gîndirii omenești în genere, prin urmare, și a gîndirii prin imagini artistice. Totuși, este limpede pentru oricine că scopul literaturii nu constă în simpla creare de cuvinte, ci în dezvăluirea, cu ajutorul cuvîntului, a sensului vieții sociale, găsit de artist în faptele realității vii.

Am văzut mai sus, cînd am luat ca exemplu pe Pliușkin, cum atitudinea ideologico-emoțională a autorului intră în narațiune alcătuind patosul poetic al operei. Să recurgem din nou la chipul lui Pliușkin și să analizăm pe scurt cum Gogol subordonează limba, mijloacele stilistice, conținutului de idei al operei.

Încă înainte ca Cicikov să fi ajuns la moșia lui Pliușkin, el și-a făcut o idee clară despre proprietar din cuvintele unui țăran întîlnit în drum, care l-a poreclit pe Pliușkin foarte potrivit „peticitul". Mai departe, N. V. Gogol descriind conacul și persoana lui Pliușkin, prin alegerea specifică a mijloacelor stilistice, adîncește această caracterizare. El remarcă vechimea neobișnuit de mare a clădirilor satului: „... bîrnele erau mîncate și înnegrite; prin multe acoperișuri se vedea ca prin ciur... Parcul bătrîn... deși năpădit de buruieni și sălbăticit, părea că numai el mai înviora satul acesta mare"[1]. În camera lui Pliușkin „pe o masă se afla un scaun rupt, și lîngă el un ceasornic cu pendulul oprit, de care un păianjen își și prinsese pînza". Pe birou — „o lămîie uscată

[1] N. V. Gogol, *Opere în șase volume*, vol. V, pp. 104 și 105.

cît o nucă; un braț de fotoliu frînt; un păhărel cu un lichid oarecare și cu trei muște în el" etc.[1]. Îmbrăcămintea lui Pliușkin completează cum nu se poate mai bine acest tablou: halatul aducea a iuft din care se fac cizmele (atît de soioase și de lucioase erau mînecile și piepții lui). Or, „veniturile se adunau în gospodăria lui ca și mai înainte..." observă Gogol — „și toate acestea erau aruncate claie peste grămadă în cămări, totul se prefăcea în putregai și găuri"[2]. Astfel, Gogol, printr-o selecționare specială a mijloacelor stilistice, ne înfățișează tabloul artistic al degenerării proprietarului de iobagi, a cărui zgîrcenie de maniac s-a transformat în risipă, iar el însuși — într-o „gaură în urzeala omenirii".

Mijloacele artistice pe care le folosește artistul, diferitele elemente ale formei pot exprima în artă conținutul de idei și social cel mai variat. Dar întrucît toate elementele formei, toate mijloacele de redare capătă valoare artistică numai în procesul reflectării artistice a realității, în operele de artă ele sînt întotdeauna purtătoare ale unui anumit conținut ideologic, sînt folosite de artist nu numai ca mijloc de generalizare, dar și ca instrument al luptei de clasă. Totodată, lectura unei opere de artă nu te face numai să cugeți, ci să și trăiești acea operă. Nu zadarnic se spune că adevăratul artist „desemnează în cuvinte", trezind în cititor reprezentări și asociații senzorial-concrete.

Iată cum zugrăvește, de pildă, M. Șolohov în romanul său *Donul liniștit*, moartea Axiniei și totala pustiire sufletească a lui Grigori Melehov:

„Călcînd încet pe povîrnișul abrupt al rîpei, pe o potecă bătătorită de ei în iarbă și acoperită cu gunoiul lor rotund, coborî jos, purtînd-o pe brațe pe Axinia. Capul ei fără putere se odihnea pe umărul lui. Îi auzea răsuflarea șuierătoare și chinuită, îi simțea sîngele ei cald părăsindu-i trupul și curgîndu-i printre buze pe pieptul lui. Amîndoi caii îl urmară, sforăind și zîngănind din zăbale, coborîră în rîpă și începură să mestece iarba grasă.

Axinia muri în brațele lui Grigori, puțin înainte de revărsatul zorilor. Nici o clipă nu-și mai reveni în fire. O sărută pe buzele reci și sărate de sînge, o puse încetișor pe iarbă și se sculă în picioare...

Își îngropă pe Axinia la lumina vie a dimineții. Punînd-o în mormînt, îi așeză în cruce mîinile arămii, acum înălbite de moarte, îi acoperi chipul cu broboada, pentru ca pămîntul să nu-i intre în ochii pe jumătate deschiși, privind nemișcați cerul și începînd să se tulbure. Își luă rămas bun de la ea, adînc încredințat că nu se desparte de dînsa pentru multă vreme...

Bătu cu palmele lutul galben și jilav de pe movilița rotunjită deasupra mormîntului și rămase îndelung în genunchi lîngă el, legănîndu-se ușor, cu capul aplecat.

Acum, nu mai avea unde să se grăbească. Totul luase sfîrșit.

Soarele se ridica în ceața fumurie deasupra rîpei. Razele lui argintau părul cărunt de pe capul descoperit al lui Grigori, alunecînd pe chipul său palid în groaznica-i nemișcare. Trezindu-se parcă dintr-un vis urît și greu își ridică ochii și zări deasupra lui un cer negru în care strălucea orbitor discul negru al soarelui"[1].

Zguduitoare prin profunzimea psihologică, prin plasticitatea și expresivitatea artistică, „cerul negru" și „discul negru al soarelui strălucind orbitor", pe care le-a văzut Grigori Melehov deasupra mormîntului proaspăt al Axiniei, încheie cum nu se poate mai bine viața contradictorie și tragică a eroului acestei opere.

După cum vedem, în literatură, cuvîntul nu este numai un mijloc material al formei; ca element al formei artistice, el are o mare putere de expresie.

În literatura beletristică, elementele formei mai sînt compoziția, structura genului, precum și ritmul etc. Ele nu au numai o însemnătate tehnică, ci și expresivă. Tot așa stau lucrurile și în toate celelalte domenii ale creației artistice, cu singura deosebire că mijloacele de redare sînt specifice fiecărui gen de artă.

Încercările de a nu ține seamă de premisele materiale ale formei duc inevitabil la deficiențe în creație. Artistul poate realiza o adevărată unitate între conținut și formă numai atunci cînd, respectînd adevărul vieții, el respectă și legile specifice ale artei.

Insuccesele artiștilor nu sînt legate întotdeauna de o concepție deficitară. În activitatea sa practică, artistul suferă insuccese și atunci cînd nu știe să găsească mijloacele și formele corespunzătoare pentru a exprima o idee just conturată.

[1] N. V. Gogol, *Opere în șase volume*, vol. V, p. 107.
[2] *Ibidem*, p. 112.

[1] Mihail Șolohov, *Donul liniștit*, vol. II, E.S.P.L.A. — Cartea Rusă, București, 1960, ediția a IV-a, p. 753.

Care este însemnătatea formei artistice în artă?
Oricine știe că o operă de artă (fie că e vorba de literatură, pictură, muzică sau orice alt fel de artă) trebuie să aibă integritate și armonie internă. Dacă, de pildă, o anumită operă literară este lipsită de coeziune, de armonie, este o absurditate să vorbim despre valoarea ei artistică, despre frumusețea formei ei. Cerința elementară care se impune fiecărei opere de artă este să aibă început și sfîrșit, să dezvăluie adevărul vieții în imagini artistice în mod logic, să reflecte bogăția și varietatea vieții sub forma unui conținut finit, a unui tablou închegat.
Valoarea formei artistice în artă constă, în primul rînd, în faptul că ea dă materialului din viață, însușit din punct de vedere ideologico-artistic de autor, precum și conținutului operei, finalitate. Ea „îmbină", leagă organic, cele mai variate elemente ale conținutului, așa încît fiecare dintre ele își ocupă locul ce i se cuvine, neputînd exista unul fără celălalt. Dispunerea personajelor, legătura dintre ele, alegerea detaliilor tematice, de compoziție și de redare servesc la exprimarea concepției ideologico-artistice a autorului; de aceea dacă, de exemplu, într-un tablou bun schimbăm locul personajelor, din concepție nu va mai rămîne nimic. În lucrarea sa *Ce este arta,* L. N. Tolstoi remarca în mod just că „într-o adevărată operă de artă — poezie, dramă, tablou, cîntec, simfonie — nu poate fi scos din locul său și pus într-altă parte nici un vers, nici o scenă, nici o figură, nici o măsură, fără a distruge semnificația întregii opere, tot așa după cum nu poți să nu curmi viața unei ființe organice dacă îi iei un organ de la locul său și-l pui într-altă parte"[1]. Și aceasta se explică tocmai prin faptul că forma în artă este indisolubil legată de conținutul pe care îl exprimă.
Pornind de aici, se poate vorbi, pe drept cuvînt, despre logica construirii unei opere de artă atît în ansamblul ei, cît și în privința diferitelor imagini, personaje, care formează prin legătura lor internă unitatea acțiunii artistice, exprimă diferitele laturi și tendințe ale desfășurării vieții. Aceasta însă este o logică sui-generis.
Caracterele și evenimentele, imaginile artistice pe care le întîlnim în operă dau o oglindire sintetizată în imagini artistice a realității. Ea posedă toate trăsăturile individualului, un individual însă care scoate în evidență laturile esențiale

[1] L. N. Tolstoi, *Opere*, vol. 30, p. 13.

ale vieții reale în toată bogăția lor concretă. Cu alte cuvinte, însemnătatea formei artistice constă în aceea că ea dă o oglindire concentrată a realității, imprimînd fenomenelor caracterelor zugrăvite trăsături concrete, grăitoare. Astfel în romanul lui A. M. Gorki *Întreprinderile Artamonov* este zugrăvită istoria a trei generații ale burgheziei ruse, iar prin ea, istoria apariției, dezvoltării și pieirii inevitabile a capitalismului, toate acestea fiind înfățișate prin caractere individualizate în interdependența lor. Așa stau lucrurile în orice operă de artă: ea reflectă o mulțime de lucruri prin elemente puține. Totodată, trebuie să reținem și faptul că în artă nu avem de-a face numai cu o concentrare a materialului din viață, ci și cu imagini concret-senzoriale. Aceasta se realizează tot cu ajutorul formei artistice care „organizează" conținutul ideologic al operei. „Dacă vreți să descrieți o fată săracă — învăța A. P. Cehov — nu spuneți: pe stradă mergea o fată săracă ... etc., ci faceți doar o aluzie că îmbrăcămintea ei era ponosită sau roșiatică, decolorată și tabloul va avea de cîștigat"[1].
Artistul „prinde" un moment, o latură sau un proces al realității și le înfățișează ca un întreg, creînd impresia de armonie și plenitudine a vieții zugrăvite. Acest lucru nu este just numai în privința operei de artă în întregul ei, dar și în privința diferitelor ei imagini. Particularitatea artei, în comparație cu alte forme ale conștiinței sociale, constă tocmai în faptul că orice cititor, spectator sau auditor percepe eroii ca oameni vii, își reprezintă clar gesturile lor, chipurile lor etc. Iată cît de puternică este forța impresiei nemijlocite pe care o lasă opera de artă.
De exemplu, în literatură acțiunea se desfășoară prin împrejurări care îi silesc pe eroi să acționeze; datorită acestui fapt structura, construcția operei, forma ei sînt alcătuite din momente direct perceptibile, care se contopesc într-o singură acțiune artistică.
Numai arta are capacitatea de a dezvălui laturile esențiale ale realității, în toată bogăția ei, prin intermediul caracterelor individualizate, prin evenimente, prin imagini concrete. Acest fapt parcă ar face din fiecare cititor, spectator sau auditor martorul nemijlocit al celor înfățișate. *Aceasta înseamnă că forma în artă face conținutul nu numai să fie închegat prin concentrarea materialului din viață, ci și vi-*

[1] „Scriitorii ruși despre activitatea literară", vol. III, Sovetski pisatel, M., 1955, p. 353.

zibil, obiect al percepției senzoriale nemijlocite pentru oameni, izvor de trăiri estetice.
Dar principiul evidenței nemijlocite — al caracterului concret-senzorial al operei — nu poate servi drept criteriu al concretului artistic. Arta trebuie „să prindă" laturile esențiale ale realității și să le redea în întregul lor, sub forma unui caracter închegat, sub forma unui tablou armonios, închegat al vieții. Numai atunci își va îndeplini menirea socială, corespunzător cu particularitățile specifice ale creației artistice, numai cu această condiție se poate vorbi despre concretul cu adevărat artistic în artă.
Și naturaliștilor și impresioniștilor le place să apeleze la „natură", însă ei o reduc la fenomenul singular, individual. Oare, în afara generalizării fenomenelor din viață și a înțelegerii lor ideologico-estetice, este posibil adevărul artistic? Evident că nu. Arta nu reproduce în mod mecanic diferite laturi ale naturii care sînt mai izbitoare, ea merge de la aparență la cunoașterea esenței fenomenelor, de la legăturile externe — la cunoașterea legăturilor adînci, organice. De aceea, opera de artă nu reproduce, pur și simplu, trăsăturile întîmplătoare ale naturii, ci redă laturile ei esențiale, generate de anumite împrejurări și prin aceasta ea redă legăturile și relațiile esențiale dintre om și realitate, dintre om, natură și societate. Acest lucru se referă atît la conținut, cît și la formă, *deoarece forma, în adevărata artă, este întotdeauna bogată în conținut. Ea reprezintă relația dintre elementele conținutului operei, — chipuri și caractere — exprimată prin mijloace artistice și compoziționale, specifice oricărui gen de artă.*
De aici rezultă limpede că, în orice operă de artă, mijloacele artistice și de compoziție sînt legate de conținut, îl exprimă *prin relațiile dintre imagini, personaje, caractere și nu prin ele însele* (numai formaliștii reduc forma artistică la o sumă de mijloace artistice). De aceea, sistemul de mijloace artistice și compoziționale în genurile epice, de pildă, fiind produsul unei îndelungate dezvoltări istorice a artei, se concretizează de fiecare dată în funcție de conținutul operei, conținut de care este legat prin interdependența imaginilor, caracterelor, personajelor în împrejurările tipice ale existenței lor care reflectă dialectica vieții vii.
Într-adevăr, același obiect al realității poate fi analizat, înțeles artistic și reprodus atît într-o nuvelă, cît și într-un roman. Atitudinea ideologică a artistului față de fenomenele zugrăvite poate fi și într-un caz și în celălalt aceeași.

Relațiile dintre personaje, complexitatea legăturilor lor interne nu pot fi însă aceleași în nuvelă și în roman și, prin urmare, este deosebită și capacitatea de cunoaștere artistică a vieții în aceste opere. Încercați să transformați un roman într-o nuvelă și veți vedea că nu va ieși nimic bun dacă veți încerca să integrați romanul în întregime în sistemul de compoziție și de structură al nuvelei. Voluntar sau involuntar, veți fi obligați să vă limitați; adică, din numeroasele evenimente, despre care se povestește în roman să luați o situație sau două, un episod sau două, să reduceți numărul de personaje etc... Ca rezultat veți obține o operă absolut nouă și prin conținutul și prin forma sa.
Acest exemplu nu arată numai că forma operei de artă depinde de conținut, dar și că forma nu se reduce de loc la totalitatea mijloacelor de redare artistică. Acest exemplu arată de asemenea că forma în artă nu reprezintă o relație oarecare între imagini, personaje, ci relația care este subordonată unității interne și are o armonie riguroasă.
Din cele spuse rezultă că a defini forma în opera de artă numai ca legătură, ca totalitate a mijloacelor artistice, independent de procesul de cunoaștere și de realitatea reflectată, este o greșeală grosolană.
Teoreticienii burghezi contemporani ai artei, inclusiv formaliștii, nu neagă de loc însemnătatea artistico-expresivă a mijloacelor materiale cu ajutorul cărora se creează imaginea artistică. Mai mult decît atît, ei nu neagă nici legătura, unitatea tuturor laturilor și elementelor formei în opera de artă. Astfel, Parker, în lucrarea sa *Problemele formei estetice*, numește această unitate „principiul suprem al formei estetice". Clive Bell, în lucrarea sa *Forma-semnificație*, scrie că „forma artistică cuprinde liniile și culorile, combinate în mod deosebit, forme determinate și relațiile dintre aceste forme care trezesc în noi emoții estetice". Esteticienii burghezi socotesc că unitatea ideologico-artistică a operei de artă nu are nici o legătură cu realitatea înconjurătoare; această unitate este doar „o copie a unității incluse în experiența celui care percepe" — observă Parker. Despre forma artistică vorbește și mai limpede, în spiritul subiectivismului, Clive Bell care susține însemnătatea, independentă de conținutul obiectiv, a formei în artă. După părerea acestuia, în sînul artei „nu-și au locul emoțiile vieții", „forma-semnificație" în artă nu reflectă nici un fel de legături și relații ale lumii obiective, ea este frumoasă prin sine însăși. De aceea, nu este de mirare că după părerea lui

Clive Bell, adevărata artă este „apanajul celor aleși" care percep muzica, de pildă, ca „formă muzicală pură, ca sunete combinate după legile unei necesități tainice, ca artă pură cu semnificație proprie imensă, nelegată de semnificația vieții".

Ideologii burghezi contemporani din domeniul artei, rupînd principiile formei artistice de viață, ajung inevitabil la agnosticism, la teza incognoscibilității principiilor artei, la legile „necesității tainice". Ca atare, ei privează activitatea artistică de orice legătură cu viața, de orice interes practic, ridică în slăvi arta abstracționiștilor, simboliștilor și a altor artiști de felul acestora din lumea capitalistă contemporană. Astfel, esteții burghezi contemporani trec sub tăcere faptul că principiile de construire a unei opere de artă sînt obiective și că adevăratele opere de artă au un conținut obiectiv care se manifestă, se exprimă prin forma artistică.

UNITATEA DINTRE CONȚINUT ȘI FORMĂ ÎN OPERA DE ARTĂ

Fiecare operă de artă are un anumit conținut de idei și o structură, o formă ce-i este proprie.

Principiile de creație, ale însușirii și interpretării caracterului, și principiile construirii unei opere de artă sînt indisolubil legate între ele. Dar conținutul unei opere de artă nu trebuie confundat cu forma ei. Totodată, conținutul nu poate fi rupt de formă, nici în teorie, nici în practică. O operă de artă poate fi just înțeleasă numai atunci cînd ea va fi analizată în unitatea tuturor elementelor ce o compun.

Înnoirea în domeniul formei este legată întotdeauna de înnoirea în domeniul conținutului. Și acest lucru este de la sine înțeles: mijloacele compoziționale și de redare artistică, cu ajutorul cărora artistul creează forma, nu sînt un scop în sine atunci cînd este vorba despre adevărata artă. Izvorul înnoirii, atît în conținut cît și în formă, se găsește, în ultimă analiză, în realitatea însăși, care, în dezvoltarea ei, ridică în fața oamenilor de artă sarcini și teme noi, prezintă caractere, conflicte și subiecte noi. Iar aceasta cere, desigur, și forme noi de exprimare, capabile să dezvăluie fenomenele noi ale vieții.

De pildă, poezia înnoitoare a lui V. Maiakovski este remarcabilă, în primul rînd, prin faptul că, atît prin conținut, cît și prin formă, corespunde cerințelor poporului revoluționar,

sentimentelor și năzuințelor lui. În lirica lui Maiakovski este întipărit cu o putere deosebită caracterul omului nou, trezit de revoluție, care respinge cu indignare întreaga lume a violenței, se revoltă pînă-n adîncul sufletului de mîrșăviile ei, visează la o viață nouă și este gata să lupte pentru ea pînă la ultima suflare. De aici apare în poezia lui Maiakovski originalitatea amănuntelor verbale și de tonalitate, specificul ritmicii, sintaxei și limbii, care dezvăluie chipul acestui erou nou. După cum au arătat în mod convingător cei ce au studiat creația lui Maiakovski, forma nouă a versului său, cu contrastele ei izbitoare, cu expresiile extrem de tăioase, pauzele cu colorit emoțional, însemnătatea sporită a silabelor accentuate, tendința spre hiperbolă, patosul etc. corespund cum nu se poate mai bine conținutului revoluționar pe care l-a adus în mase acest minunat poet, încredințat pe drept cuvînt că versul său.

„Va ieși la vedere
printre anii-morman,
Cum răzbește prin straturi,
dur,
greoi,
grosolan
— lucrat de Robii Romei —
apeductul"[1].

În opera de artă, conținutul și forma sînt atît de organic legate între ele, încît vorbind despre formă noi o putem „desprinde" de conținut numai în mod abstract. De aceea, forma operei de artă nu poate fi studiată independent de conținutul care o determină. N. G. Cernîșevski, citîndu-l pe Bielinski, arăta în mod just că: „Atunci cînd forma este expresia conținutului, ea este legată de acesta atît de strîns, încît a o separa de conținut înseamnă a distruge însuși conținutul; și invers: a separa conținutul de formă înseamnă a distruge forma"[2].

N. G. Cernîșevski a arătat că arta reproduce viața, o explică și își dă verdictul asupra ei. Aceste laturi ale operei de artă alcătuiesc conținutul său exprimat într-o formă anumită.

---

[1] V. Maiakovski, *Poeme alese*, Editura A.R.L.U.S. — Cartea Rusă, București, 1954 (din *În gura mare*, traducere de Cicerone Theodorescu), pp. 277—278.

[2] N. G. Cernîșevski, *Opere complete*, vol. III, Goslitizdat, M., 1939, p. 513.

Una dintre problemele fundamentale ale conținutului într-o operă de artă este tema. Artistul realist alege întotdeauna, corespunzător cu concepția sa ideologică, anumite laturi esențiale ale obiectului, pe care le consideră tema operei sale. „Tema — spunea Gorki — este ideea născută din experiența autorului sugerată fiindu-i de viață; ea se cuibărește în receptaculul impresiilor lui neavînd o formă constituită și cerînd întruchiparea sa în imagini, îl îndeamnă să muncească pentru a-i da o formă"[1].

Într-o operă de artă importantă nu este numai tema, ci și felul în care este ea înțeleasă din punct de vedere artistic. Arta realistă necesită o apreciere ideologică a celor zugrăvite. Această apreciere, care se exprimă prin idei *cuprinse în imagini artistice, în caractere tipice ale operei*, provoacă o anumită reacție ideologico-estetică — indignarea față de ceea ce este josnic și urît, admirația față de eroic și sublim. Una din particularitățile caracteristice ale artei, în comparație cu alte forme ale conștiinței sociale, constă tocmai în faptul că ea reprezintă o reflectare emoțional-artistică, veridică a vieții.

Adevărata unitate dintre conținut și formă este posibilă numai acolo unde și conținutul și forma reflectă în mod just obiectul. După cum am mai arătat, în procesul de tipizare a fenomenelor din viață, artistul le concentrează, le generalizează, le concretizează. Aceasta se referă și la conținut, și la formă, la toate elementele operei de artă.

În multe opere, de pildă în dramaturgie și în majoritatea operelor genului epic, dezvăluirea caracterului se realizează cu ajutorul subiectului. Astfel subiectul nu este aici numai un mijloc de exprimare a caracterului, cu alte cuvinte, un element numai al conținutului, dar și al formei.

În opera realistă subiectul nu se reduce la simpla alternare de situații. După cum arăta Gorki, subiectul relevă „legăturile, contradicțiile, simpatiile, antipatiile, în genere relațiile dintre oameni"[2]. Aceasta înseamnă că diferitele caractere tipice, înfățișate în împrejurări tipice care-i silesc pe eroi să acționeze, reprezintă baza subiectului, a operei. Ele determină și construcția subiectului, care — prin mijloace artistice — imprimă caracterelor zugrăvite, faptelor lor, o anumită putere de convingere și un aspect concret de viață reală.

[1] M. Gorki, *Opere în 30 volume*, vol. 27, M., p. 214.
[2] M. Gorki, *op. cit.*, p. 215.

Astfel, romanul lui V. Lațis *Spre țărmuri noi* este închinat evenimentelor care au avut loc în viața poporului leton începînd din anul 1920. Însă subiectul romanului nu se limitează de loc la zugrăvirea acestor evenimente în succesiunea lor temporală. În fața cititorului defilează caracterele cele mai variate, schițate în planuri multiple, în relații complexe, în dezvoltare.

Iată-l pe Ian Lidum. De la primele pagini ale romanului el apare cititorilor ca un revoluționar format, convins, tot mai călit în luptă; pentru el cauza partidului, cauza poporului, este mai presus de toate. Pe o cale mai complexă merg „spre țărmuri noi" mulți alți reprezentanți ai poporului leton. De pildă, Ilza Lidum, sora lui Ian. În roman se arată clar procesul dezvoltării caracterului ei. Femeia-argat, care a cunoscut toate umilințele și greutățile vieții înrobite din Letonia burgheză, este antrenată treptat în lupta revoluționară, crește din punct de vedere politic și moral și devine un constructor activ al vieții noi.

Exponentul unor principii diferite, vechi, este, în primul rînd, chiaburul Taurini. V. Lațis îl înfățișează pe Taurini în condițiile tipice ale vieții lui și demască astfel limpede esența lui de clasă, sensul ascuns al faptelor lui. Taurini are față de sărăcime o atitudine de dispreț. El crede ferm în trăinicia rînduielilor burgheze și-și făurește visul tainic de a deveni „un stăpîn pe scara întregului stat". În același spirit se străduiește el să-l educe și pe fiul său adoptiv, Aivar.

Ian Lidum și Taurini sînt reprezentanți a două lumi opuse, a două ideologii opuse; ciocnirea dintre ei doi este inevitabilă. Măiestria lui V. Lațis constă tocmai în faptul că acțiunile eroilor romanului *Spre țărmuri noi* nu numai că sînt justificate din punct de vedere psihologic, dar sînt dezvăluite și cauzele lor sociale: prin destinele unor eroi individuali, împletite în cursul general al mersului istoric, este arătat un conflict adevărat din viață. El stă în ciocnirea și lupta dintre lumea veche, burgheză, și lumea nouă, socialistă, dintre principiile vechi și principiile noi de viață. Structura subiectuală a operei este subordonată în întregime relevării acestui conflict. În roman se arată cum mersul evenimentelor istorice răstoarnă, ca pe un castel construit din cărți de joc, toată logica lui Taurini, răstoarnă toată rînduiala vieții vechi.

Iată-l, de pildă, pe Aivar. Pentru educația lui, Taurini nu a precupețit nimic, dorind să facă din Aivar succesorul său.

El l-a dat la o școală de agricultură, l-a introdus printre cei din lumea lui etc. Însă privind cu luare aminte lumea din jurul său, Aivar, sub influența grădinarului Langstîn, a comsomolistului ilegalist Artur Lidum și a Anei Pațeplis, a înțeles că el nu poate merge pe aceeași cale cu Taurini.

Sau Anton Pațeplis. Se pare că ar fi fost greu pentru Taurini să-și găsească un „sprijin" mai solid în noile condiții, decît acest fost gospodar din Suruma, care, deși sărac, este un egoist și o coadă de topor. Dar Taurini a dat greș și aici. În roman se arată cum, după victorie, oamenii muncii s-au întărit moralicește și și-au îndreptat spinarea, cum s-au transformat ei într-o forță de neînvins cu care nu se poate măsura nici un dușman.

Astfel, linia subiectuală a romanului, contopindu-se cu cea ideologică, dezvăluie caractere tipice în condiții tipice, pune în evidență contradicțiile adînci ale vieții.

Schimbarea caracterelor este descrisă aici ca rezultat al condițiilor noi de viață și al muncii vaste de educație, dusă de partidul comunist în sînul maselor. Autorul a arătat în mod realist că oamenii schimbă condițiile, dar această schimbare nu se face în mod arbitrar, ci după anumite legi, fiind condiționată cauzal. În virtutea acestui lucru, orice situație subiectuală capătă o însemnătate esențială în dezvoltarea generală a romanului, chiar atunci cînd prin ea însăși este întîmplătoare. Aivar, după arestarea tatălui său și moartea mamei sale, ajunge întîmplător în familia lui Taurini; ruptura dintre el și familia chiaburului nu este un fenomen întîmplător, ci un fenomen legic în perioada creșterii mișcării colhoznice. Scriitorul dezvăluie toate motivele subiectuale în acțiune, în faptele eroilor. Contradicțiile vieții și sensul acțiunilor eroilor nu pot fi arătate altfel. Necesitatea dezvoltării subiectuale a caracterelor nu este, prin urmare, născocirea unei minți trîndave, ci rezultatul reflectării juste a legilor vieții, fixată în practica artistică.

În logica dezvoltării subiectuale a romanului *Spre țărmuri noi*, mersul realității este reflectat în mod just. Cu fiecare situație nouă, pe măsura dezvoltării acțiunii, autorul îl convinge tot mai mult pe cititor că Taurini și-a trăit traiul. Cauza pe care o apără Taurini și cei de o teapă cu el este condamnată la eșec, iar mersul poporului leton „spre țărmuri noi", spre socialism, este invincibil, inevitabil, legic. Astfel, prin relațiile dintre personajele aflate pe făgașul general al torentului istoric, se desprinde adevărul vieții și

este limpede exprimată poziția ideologică a autorului-comunist, intervenția lui activă în viață.

Legătura organică dintre formă și conținut, concordanța tuturor elementelor formei cu conținutul ideologic, veridic, este condiția necesară a caracterului realist al operei. Muzica, de pildă, este în stare să satisfacă cerințele artistice ale oamenilor, să le aducă bucurie numai atunci cînd elementele ei— melodia, ritmul etc. — se găsesc într-o unitate organică și în interacțiune. „Exagerarea" unilaterală a unuia dintre aceste elemente, în detrimentul celorlalte, duce, inevitabil, la destrămarea țesăturii ideologico-artistice a operei.

Fără compoziție, care să organizeze materialul, nu poate exista opera. În toate formele și genurile artei, compoziția este cimentul care fixează laolaltă toate elementele formei corespunzător cu conținutul operei de artă; fiecare gen de artă își are particularitățile specifice de compoziție în construirea unei opere. Totodată trebuie să subliniem că compoziția operei de artă nu se limitează la „arhitectonică", la tehnica de construcție. *În operele de artă, compoziția este corelația dintre elementele conținutului, dispunerea, corelarea și gruparea lor în concordanță cu concepția ideologico-artistică a autorului, stabilirea proporțiilor juste dintre ele în conformitate cu legile vieții.*

Compoziția nu este o schemă arbitrară, dinainte dată, capabilă să cuprindă orice conținut. În orice operă poate fi relevată, desigur, „schema" compoziției. Această „schemă" nu este însă, în primul rînd, o construcție formală, arbitrară, indiferentă față de conținut. Ea reprezintă gruparea și corelația elementelor fundamentale ale conținutului, care exprimă „sîmburele principal" al conținutului, al concepției ideologico-artistice a autorului. În al doilea rînd, compoziția în artă nu se epuizează cu această „schemă". Se mai întîmplă ca artistul să găsească o schemă reușită a compoziției, dar s-o prelucreze prost. Așa, spre exemplu, un pictor îl scoate în evidență numai pe eroul central, iar celelalte personaje rămîn o masă ștearsă, amorfă. Nu este greu de înțeles că datorită acestei maniere de a construi tabloul, relațiile dintre personaje, dintre elementele conținutului rămîn neevidențiate, iar concepția ideologico-artistică — nerealizată. Într-o operă de felul acesta, compoziția va fi ostentativ construită. Ea, după cum se spune, „va căuta să iasă în relief", dar nu se va crea impresia de adevăr artistic,

opera va fi lipsită de viață, iar concepția artistului va rămîne doar o bună intenție.

Pentru ca adevărul vieții să devină adevăr artistic, conținutul trebuie „să treacă" în formă, însă nu în mod artificial, ci în mod organic. În caz contrar artistul va demonstra doar modul cum înțelege el viața, ideea sa, sau chiar numai o modalitate compozițională. Este tot atît de evident că forma în artă are o însemnătate estetică numai atunci cînd este bogată în conținut și este relevată în mod perfect cu ajutorul mijloacelor de redare artistică, prin „arhitectonica" operei.

Dacă vorbim despre pictură, arhitectonica operei include și dimensiunea potrivită a pînzei, echilibrarea figurilor și obiectelor în cadrul tabloului, proporția părților lui și, în sfîrșit, structura lui ritmică. Dar toate aceste elemente ale arhitectonicii nu au însemnătate de sine stătătoare. Ele sînt subordonate relațiilor dintre personaje, elementelor conținutului și contribuie la integralitatea, desăvîrșirea sensului compozițional al operei. În artă, arhitectonica scoate în evidență tocmai sensul compoziției, o face perceptibilă pentru spectator, auditor, cititor. Totodată, ea este importantă și necesară pentru că frumusețea formei nu poate fi percepută în afara mijloacelor arhitectonice.

Arhitectonica și sensul compozițional pot fi „scindate" numai în teorie; în practică ele coexistă, sînt indisolubil legate. Totodată, este important să subliniem și un alt fapt: a reduce compoziția operei numai la mijloacele de exprimare, la desenul tehnic înseamnă a transforma arta în ceva neînsuflețit. Într-adevăr, de ce, de exemplu, în drama lui Pușkin *Cavalerul zgîrcit*, care se compune din trei scene, locul central în compoziție îl ocupă „scena din subsol?"[1]. În ea se dezvăluie psihologia lui Filip-„poetul" zgîrceniei. Această scenă dă cheia înțelegerii conflictului tragic care stă la baza operei.

Opera de artă nu poate fi creată fără tehnică artistică. Aceasta este evident, dar tehnica artistică nu este un scop în sine, ci un mijloc pentru dezvăluirea adevărului vieții. Mijloacele de redare artistică, metodele și procedeele pe care le folosește artistul, realizîndu-și concepția pe baza unui anumit material, capătă valoare artistică numai în legătură cu conținutul.

Arhitectonica operei este legată întotdeauna de conținut, dar

[1] Vezi despre aceasta, D. Blagoi, *Măiestria lui Pușkin*, Sovetski pisatel, M., 1955.

nu direct, ci prin structura compozițională a operei; cu alte cuvinte, ea fixează și exprimă anumite relații dintre elementele conținutului unei opere de artă. De aici rezultă că arhitectonica operei nu are nimic comun cu arbitrarul artistic.

Mulți artiști au destăinuit lumii chinurile creației, cînd concepția nu se realiza pe hîrtie sau pe pînză și adesea cele făcute trebuiau refăcute. Aceste chinuri erau de multe ori legate și de faptul că deși schema generală a compoziției era reușită, ea nu-și căpăta dintr-o dată armonia și claritatea arhitectonică, fiind necesare eforturi pentru ca concepția ideologică și compozițională (nu trebuie să uităm că ideea unei opere de artă este încă în embrion artistică) „să îmbrace" o formă artistică perfectă. Se mai întîmplă ca artistul să nu fie în stare să facă față acestei sarcini și atunci, în opera sa, apare discordanța între conținut și formă. De ce se întîmplă astfel, uneori chiar și la artiștii care stăpînesc bine tehnica artei lor? Pentru că în practica creației artistice ei au încălcat legile reflectării, generalizînd fenomenele vieții, sau legile percepției și nu au reușit să „învingă" materialul cu care au lucrat sau, în sfîrșit, nu au ținut seama de legile diferitelor domenii de artă, de particularitățile genului etc.

Este greșit să prezentăm lucrurile ca și cum arhitectonica ar fi ceva independent de conținut. Putem da nenumărate exemple în care această dependență este nemijlocit sesizabilă. Astfel, în pictură una dintre condițiile necesare ale compoziției este, după cum s-a arătat mai sus, „echilibrul" figurilor și obiectelor în plan, suprapunerea centrului compoziției cu centrul vizual al suprafeței redate. La prima vedere aceasta este o metodă pur tehnică, ce nu are nimic comun cu conținutul. În realitate, nu este așa: această metodă îndeplinește o funcție importantă pentru conținut, ea slujește la reliefarea în compoziție a principalelor elemente ale conținutului.

La fel stau lucrurile cu toate celelalte procedee de redare compozițională în artă, cu atît mai mult cu cît adevăratul artist nu va sacrifica niciodată sensul de dragul armoniei exterioare a operei. Dimpotrivă, el subordonează „calculul tehnic" conținutului ideologic al operei.

Compoziția poate fi construită, desigur, în forme riguros geometrice. Artiștii pot avea chiar procedee preferate care caracterizează maniera lor. Dar fapt este că adevărata artă desenul, schema construcției — toate acele romburi, pătrate,

cercuri, semicercuri — nu caută niciodată „să iasă în relief". În adevărata artă, această „tehnologie" nu se vede. Determinarea și precizia sensului sînt limpede exprimate și în structura operei (corelația dintre personaje și dintre elementele conținutului) și în construcția ei arhitectonică (stabilitatea construcției, ansamblul și proporționalitatea tuturor părților componente). Aceasta se leagă de faptul că particularitățile compoziției, care includ și arhitectonica, decurg din corelația principalelor elemente ale conținutului care oglindește viața așa cum este înțeleasă și interpretată de către artist. Din acest „sîmbure" fundamental, care cuprinde concepția ideologico-artistică apare, opera de artă. Opera trebuie să crească asemenea unui pom roditor cu tulpină și nu numai ca un arbust.

Cu toată diversitatea procedeelor muncii creatoare, un lucru este neîndoielnic: compoziția este întotdeauna legată de priceperea artistului de a scoate în evidență principalul, esențialul, de a stabili corelația justă, din punct de vedere al vieții, între ceea ce este principal și ceea ce este secundar de a separa esențialul de neesențial, de a reduce tot ceea ce este de prisos, inutil, tot ce împiedică exprimarea deplină și limpede a concepției ideologico-artistice. Trebuie să spunem că spectatorul, cititorul, auditorul, percepînd estetic operele de artă, merg, de asemenea, de la cunoașterea „coexistenței" personajelor, a elementelor conținutului la înțelegerea esenței rezultate din corelații și, în ultima analiză, la înțelegerea operei de artă în toate legăturile ei complexe, legături care reflectă viața cu toate contradicțiile ei interne.

Forma în opera de artă apare întotdeauna pe baza unui anumit conținut și nu este ceva exterior, în raport cu conținutul. Acest lucru este just și în ceea ce privește genul de artă. Fără îndoială că genul de artă o dată apărut, are, în procesul existenței sale istorice, o anumită stabilitate compozițională și de stil. Această stabilitate nu are însă un caracter absolut, ci unul relativ, ceea ce apare limpede tocmai în faptul că operele de artă de același gen — cu particularități compoziționale și de stil care se repetă relativ — în condiții istorice diferite, la artiști diferiți se deosebesc unele de altele nu numai prin conținut, ci și prin folosirea elementelor formale.

Compoziția în artă nu are nici ea nimic comun cu copierea și repetarea mecanică a modelelor precedente. Din păcate, în practica creației artistice sînt uneori cazuri în care au-

torul încearcă să înghesuie un conținut nou în forme învechite, dinainte existente, lucru petrecut, de pildă, cu piesa lui S. Mihalkov *Racii*. În cadrul compozițional al comediei nemuritoare a lui N. V. Gogol, S. Mihalkov a încercat să introducă, în mod mecanic, un material din realitatea noastră. Însă aceasta nu a dat și nu a putut da nimica bun, deoarece Rusia nu este astăzi de loc aceea din timpurile lui Gogol; deci, și conflictele ei sînt altele. În realitatea noastră nu există antagonisme de clasă, ciocniri de clasă, ci există lupta împotriva birocraților, împotriva huliganilor, a celor gură-cască, a escrocilor etc. — lupta împotriva rămășițelor trecutului și împotriva ideologiei burgheze, care are ca izvor lumea capitalistă dinafară.

A-i demasca pe oamenii falși, a lichida rămășițele trecutului, influențele ideologice ale lumii capitaliste — iată sarcina nobilă a artistului satiric sovietic. Ce înseamnă a demasca un personaj negativ, un fenomen negativ prin mijloacele satirei? Înseamnă, în primul rînd, a dezvălui într-o formă artistică vie esența lui socială și condițiile care-l generează, înseamnă a arăta căile de luptă împotriva lui.

Fără îndoială că S. Mihalkov a avut intenția de a crea o operă cu un conflict ascuțit care să demaște indolența și atitudinea de gură-cască. El nu a reușit însă să realizeze o operă cu adevărat satirică, deși nu putem spune că în viață n-ar exista fapte asemănătoare cu cele despre care se povestește în piesă. Autorul nu a reușit să dea o generalizare satirică, în primul rînd pentru că în piesă nu a fost dezvăluită esența socială a caracterului lui Lopuhov, exponent al indolenței și al atitudinii de gură-cască, pentru că nu a fost demascat caracterul dăunător și periculos al acestui fenomen pentru societate. Din capriciul autorului, Lopuhov manifestă chiar de la prima lui întîlnire cu Lenski o stranie încredere. Așadar, toate piedicile din calea escrocului Lenski sînt înlăturate și el are posibilitatea deplină de proceda cum vrea, fără a întîmpina nici o rezistență.

În piesa lui Mihalkov *Racii* nu se simte suflul epocii sovietice. Din această comedie lipsesc adevărații cetățeni sovietici, luptători împotriva oamenilor falși. Atunci despre ce fel de conflict ascuțit poate fi vorba în piesa *Racii*? În ea nu există nici ciocnire de caractere, nici luptă și, prin urmare, nu există nici conflict.

Istoria cunoaște comedii satirice în care nu sînt înfățișați nemijlocit eroi pozitivi. Însă nu a existat și nu poate exista o comedie satirică valoroasă, în care demascarea negativului

să nu se bazeze pe afirmarea principiilor pozitive. V. G. Bielinski în articolul său *O privire asupra literaturii ruse din anul 1847* a arătat în mod just că „orice negație pentru a fi vie și poetică trebuie să fie făcută în numele idealului". Dacă însă artistul descrie fenomenele negative pentru a le savura, această ocupație nu este numai zadarnică, ci și dăunătoare.

Realismul socialist, ca metodă fundamentală a artei sovietice cere artistului o zugrăvire veridică, concret-istorică a realității în dezvoltarea ei revoluționară. Artistul sovietic trebuie să atace cu curaj problemele majore ale vieții, nu numai să înregistreze ca un proces-verbal neajunsurile și fenomenele ei negative. Concepțiile, potrivit cărora artistul sovietic trebuie să fie indiferent față de bine și de rău, nu au nimic comun cu marxism-leninismul, cu principiile ideologice și de creație ale realismului socialist. Ideea că în artă nu pot exista eroi pozitivi conturați, clar exprimați, că eroul pozitiv ar trebui să fie negreșit într-o anumită măsură știrbit, nu poate decît să fie dăunătoare și în teorie, și în practică.

Chiar și o scriitoare talentată ca V. Panova, pășind pe calea acestei teorii greșite, false, în romanul său *Anotimpuri*, a ajuns în impas. Citind romanul poți numai să bănuiești calea bogată de dezvoltare spirituală pe care străbătut-o Doroteea Kuprianova — de la femeia ignorantă, îndobitocită, la postul de conducător, de vicepreședinte al sovietului orășenesc. Toate acestea se află însă dincolo de cadrul operei. Scriitoarea și-a concentrat atenția asupra chestiunilor familiale ale Doroteei, izolînd-o, de fapt, de societate, de muncă. Pe această cale pot fi, oare, scoase în relief în mod profund și multilateral gîndurile, sentimentele și trăirile eroului? Desigur că nu. Lumea sufletească a Doroteei rămîne nedezvăluită în roman. Nu putem înțelege nici cum s-a întîmplat că în familia unei femei oneste și inteligente ca Doroteea a putut crește un monstru moral ca fiul ei, iar în atmosfera viciată a familiei lui Bortașevici — copii buni. Este de neînțeles, iarăși, cum în atîția ani Ciurkin nu a putut descifra adevărata esență a familiei Bortașevici, și multe alte lucruri. În romanul *Anotimpuri*, Panova nu a reușit să creeze caractere integre, credincioase adevărului vieții noastre ca, de pildă, în nuvela *Tovarăși de drum*.

Probabil că V. Panova era obsedată să nu iasă cumva o „poleire a realității": eroul pozitiv trebuie să aibă negreșit și o pată neagră. Idee profund greșită.

Artistul sovietic nu este chemat să fie un contemplator, ci un luptător care să demonstreze tendința principală a dezvoltării societății sovietice, să educe constructori activi și conștienți ai comunismului. El trebuie să studieze adînc realitatea și s-o înțeleagă; numai atunci operele lui vor fi veridice și originale, și prin formă, și prin conținut.

Unitatea operei, unitatea conținutului și formei ei nu există în afara imaginilor artistice. Opera constituie unitatea imaginilor artistice care, în legătura lor indisolubilă, esențială, creează imaginea artistică integrală, imagine ce reflectă procesul de viață așa cum este înțeles și interpretat el de artist.

Astfel, forma artistică reprezintă raportul dintre elementele conținutului, legătura închegată, interdependența dintre imaginile artistice, proporționarea și echilibrarea tuturor părților operei.

Prin ce și cum se realizează această integralitate și închegare a operei de artă, condiția cea mai importantă a perfecțiunii artistice, a frumuseții și a semnificației conținutului și formei în artă?

În primul rînd aceasta se obține prin scoaterea în relief a sensului ideologic al operei, adică a principalelor chipuri-personaje (unul sau cîtiva) care exprimă motivul central, sîmburele principal al concepției ideologico-artistice prin mijloace compoziționale și de redare artistică specifice domeniului respectiv de artă.

Vom aminti, în legătură cu aceasta, tabloul lui Surikov *Boieroaica Morozova*. Centrul semantic al tabloului este chipul boieroaicei Morozova, reliefat prin mijloace variate, inclusiv arhitectonice. Care este arhitectonica acestei opere? Două linii diagonale care merg de la capătul stîng de sus al compoziției, împart tabloul în așa fel, încît întregul lui centru este ocupat de Morozova. Totodată, figura boieroaicei Morozova este nuanțată și coloristic (hainele ei negre se conturează limpede pe fondul deschis — pe fondul mulțimii cenușii și al cerului albastru, înghețat). Ideea centrală a tabloului este subliniată și prin faptul că toate personajele sînt îndreptate spre personajul principal. Concepția ideologică a pictorului se dezvăluie deosebit de limpede, tocmai prin aceste personaje, în atitudinea lor față de Morozova. Compoziția slujește aceluiași scop. Tabloul se împarte distinct în trei părți. La dreapta boieroaicei — simpatizanții ei: un smintit, o cerșetoare cocoșată, femei; la stînga — cei ostili față de ea, inclusiv un popă chicotind. Astfel, prin

aceste personaje, prin atitudinea lor față de Morozova, se dezvăluie concepția ideologică a pictorului. Structura operei, construcția ei relevă conținutul ideologic, îl organizează și face din el obiectul percepției senzoriale directe a spectatorilor.

Integralitatea și închegarea operei de artă mai presupune armonie, sau cum se exprimă unii, „echilibrarea" tuturor elementelor compoziționale și de expresie artistică, care alcătuiesc opera. Este adevărat că acest „echilibru" e tratat uneori în așa fel încît, de pildă, într-un tablou, o culoare caldă echilibrează una rece, un obiect mic — unul mare etc. Aceasta este o interpretare îngustă.

Forma trebuie să stabilească corelații juste între toate imaginile sau personajele operei. Aceasta este principalul. Numai astfel se poate realiza acea armonie, integralitate specifică operelor perfecte de artă. De pildă, în literatură, fiecare personaj în parte întruchipează imaginea concentrată a diferitelor fenomene din viață, a caracterelor reale. Totodată, în opera de artă, personajul este pus în asemenea relații cu alte personaje, în asemenea situații care au menirea de a-i scoate mai limpede în evidență esența lui, conform adevărului vieții. Astfel, piesa lui Shakespeare *Othello* are un sfîrșit neobișnuit de tragic. În comparație cu viața de toate zilele, acest lucru, ca și întregul mers al acțiunii, poate crea impresia unei îngrămădiri neverosimile de întîmplări.

Tragedia lui Shakespeare nu lasă însă această impresie. De ce? Pentru că fiecare situație care, luată în parte, poate crea impresia „unei întîmplări", se împletește în logica necesară a acțiunii artistice, ce reflectă veridic contradicțiile din viață. De pildă, batista găsită de Othello este o întîmplare. Dar mai este întîmplare moartea tragică a lui Othello și a Desdemonei? Moartea lor este necesară. Fiecare situație în dezvoltarea acțiunii, inclusiv scena cu batista, apropie moartea lui Othello și a Desdemonei. Și acest lucru este profund veridic.

Shakespeare este crezut, deoarece tragedia lui este veridică, forma ei exprimă proporții juste între caractere și între situațiile în care acționează eroii. Ea „echilibrează" contrariile, „întîmplările", strămută „situațiile întîmplătoare" pe făgașul dezvoltării necesare, cu caracter de lege, a evenimentelor.

Aceasta nu înseamnă, desigur, că într-o operă de artă nu pot exista contraste, devieri de la „dezvoltarea lină a acțiunii". Să ne amintim că toate tragediile lui Shakespeare, inclusiv *Othello*, sînt clădite pe contraste, în ele există elemente vesele și sumbre, comice și tragice, Dar aceasta nu încalcă de loc înlănțuirea armonioasă a tragediei, unitatea ei, ci, dimpotrivă, subliniază și dezvăluie și mai accentuat armonia estetică, ideea principală a operei, care decurge din sistemul armonios al imaginilor ei artistice. Caracterul armonios al tuturor elementelor care alcătuiesc o operă este condiția necesară a perfecțiunii artistice, a frumuseții formei.

În sfîrșit, caracterul închegat al unei opere de artă constă în faptul că în pictură — fără a mai vorbi de literatură —, urmărind caracterele, obiectele, nu înțelegem de obicei numai legătura dintre ele, dar și legătura dintre ceea ce precedă și ceea ce succedă, legătură care nu este numai exterioară, ci duce la lămurirea cauzei și efectului. Prin urmare, aici trebuie să deosebim două principii ale formei strîns legate între ele: ritmul compozițional al operei (succesiunea evenimentelor în mișcarea lor către „deznodămînt") și baza lor cauzală. Fapt este că în adevărata operă de artă nu cunoaștem numai succesiunea evenimentelor, dar și dezvoltarea caracterelor, imaginilor în condiționarea lor cauzală, cunoaștem coordonarea și „subordonarea" acestor cauze, șirurile originale de cauze-efecte, care reflectă, sub forma unei acțiuni închegate, contradicțiile din viață în dinamica lor.

*

Valoarea estetică a operei de artă este căutată adesea în diferite elemente ale conținutului sau formei, luate izolat. De exemplu, se spune că valoarea estetică a unei opere este determinată întru totul de temă. Desigur că tema are în artă o însemnătate imensă, însă este evident că pe o temă importantă se poate scrie o operă slabă din punct de vedere artistic și atunci influența ei estetică socială va fi minimă. Asemenea exemple pot fi date cît de multe.

Este puțin probabil că cineva ar obiecta și împotriva faptului că în procesul percepției, al cunoașterii operei, sprijinindu-ne pe forța abstracției, putem să dăm anumitor elemente ale formei ceea ce li se cuvine, de pildă, în poezie, orchestrarea sonoră a versului, noutatea ritmului etc. Oare cunoașterea de către noi a operei de artă se limitează la

aceste laturi? Frumusețea exterioară a operei nu este suficientă pentru ca ea să aibă valoare estetică.
Noi percepem opera de artă în întregul ei, tinzînd să stabilim legătura internă dintre toate elementele, dintre toate părțile ei, să pătrundem în adîncul concepției artistului, să înțelegem sensul operei.
În artă, ca și pretutindeni, forma nu există izolată de conținut. Mai mult decît atît, în artă forma și conținutul sînt atît de indisolubil legate, încît alcătuiesc o unitate, și, mai mult decît atît, „o identitate a contrariilor". De aceea, forma unei opere nu poate fi schimbată fără a modifica într-un fel sau altul conținutul ei, și invers, conținutul ei nu poate fi schimbat, lăsînd neatinsă forma operei.
De aici rezultă clar că perfecțiunea artistică a operelor de artă nu poate fi concepută în afara unității organice dintre conținut și formă. Dar nu numai atît. Se știe că și într-o operă care contrazice adevărul vieții poate exista armonie între conținut și formă. Despre asemenea opere se spune, pe drept cuvînt, că: „Mai bine nu ar exista". Prin urmare, deși unitatea dintre conținut și formă este condiția necesară a valorii estetice a operei, însăși valoarea estetică a operei rezidă în *adevărul artistic*, a cărui bază și esență o constituie *adevărul vieții*.
Din toate cele spuse, putem trage concluzia că au valoare estetică numai acele opere în care există o concordanță organică între toate elementele formei și conținut, *și care reflectă adevărul vieții*. Tocmai adevărul vieții, întruchipat în imagini artistice vii, dă artistului posibilitatea să fie un adevărat inginer al sufletelor omenești, să exprime gîndurile și năzuințele poporului, cerințele lui vitale. Oare pentru artist poate fi ceva mai important și mai însemnat decît a sluji poporului care este forța hotărîtoare a dezvoltării istorice și creatorul celor mai mari valori materiale și spirituale pe pămînt?

III *Poporul și arta*

„Arta aparține poporului. Prin rădăcinile ei cele mai adînci, ea trebuie să pătrundă în adîncurile maselor largi ale oamenilor muncii. Ea trebuie să fie pe înțelesul acestor mase și apreciată de ele".

V. I. Lenin **(Din convorbirea cu K. Zetkin)**

IZVORUL PUTERII ARTEI STĂ ÎN LEGĂTURĂ EI CU POPORUL

Oricine urmărește cu atenție situația ideologiei burgheze știe cu cîtă înverșunare și cu cît cinism desconsideră și disprețuiesc sociologii și artiștii burghezi contemporani pe oamenii simpli, cum reduc la zero rolul lor constructiv în dezvoltarea culturii materiale și spirituale. Se înțelege că ideologii burghezi nu îndrăznesc să nege că în uzine și în fabrici nu lucrează capitaliști, ci muncitori, că pămîntul nu este cultivat de moșieri, ci de țărani. Însă în cărțile, broșurile și articolele lor, ideologii imperialismului repetă fără încetare că muncitorii și țăranii sînt buni numai pentru munca fizică de robi, că ei nu sînt în stare să conducă statul, să facă să progreseze știința, tehnica, arta, cultura. Unul dintre cei mai de seamă filozofi reacționari contemporani, K. Jaspers, a calculat chiar, pe baza biografiilor „marilor personalități", că în Germania de la 1700 pînă la 1860, mai mult de 80% din oamenii de cultură sînt proveniți din păturile privilegiate și numai 16,8% din „păturile de jos". Pornind de aici, K. Jaspers conchide: „Exponentul culturii germane a fost o pătură de cîteva zeci de mii de oameni, iar masa era de milioane"[1]. Și concluzia, și aritmetica la care recurge K. Jaspers sînt sub orice critică, însă asemenea procedee se cultivă pe scară largă de către sociologii, criticii literari și criticii de artă burghezi. Domeniul culturii spirituale, al artei și literaturii este privit de teoreticienii claselor reacționare ca apanaj al unor

[1] K. Jaspers, *Die Idee der Universität*, Berlin, 1946, S. 97.

„personalități alese", care se situează deasupra poporului și sînt independente de popor.

Aceste concepții și teorii, care discreditează rolul poporului în istoria culturii, au apărut pentru prima oară în condițiile orînduirii sclavagiste. În prezent, asemenea teorii sînt ridicate în slăvi cu o rîvnă deosebită de ideologii reacțiunii imperialiste, care, temîndu-se de forțele crescînde ale păcii, democrației și socialismului și nutrind o ură înverșunată față de popor, propagă în mod stăruitor teoria idealistă a „eroilor și gloatei" — teorie ostilă oamenilor muncii. Iată ce scrie, de pildă, sociologul reacționar englez T. Eliot: „A tinde ca fiecare să participe la aprecierea lucrărilor părții celei mai conștiente a reprezentanților culturii înseamnă a falsifica și a devaloriza ceea ce creezi. Deoarece condiția esențială a menținerii calității culturii minorității constă în menținerea ei și pe viitor ca cultură a acestei minorități"[1]. Și deși autorul menționează, mai departe, că el nu se ridică de loc în „apărarea aristocrației", totuși sensul raționamentelor lui este absolut limpede: menținerea sub forma așa-numitelor „grupuri alese" a actualei împărțiri în clase a societății burgheze, îndepărtînd de la participarea la crearea culturii spirituale masele largi populare. „Este important — scrie Eliot — să avem o astfel de orînduire a societății, în care «de sus» «pînă jos» să existe o gradație neîntreruptă a treptelor culturii... Sînt înclinat să presupun că nici o democrație nu va putea exista, dacă nu va avea aceste trepte diferite ale culturii. Ele pot fi socotite, de asemenea, trepte ale puterii, în măsura în care un grup mai mic de oameni, aflați la un nivel mai înalt de cultură, va avea aceeași putere ca și grupul mai mare de oameni aflați la un nivel de cultură mai scăzut, deoarece se poate dovedi că egalitatea deplină înseamnă lipsa totală de răspundere..."[2]. Așa arată în epoca noastră faimoasa teorie a cultului „personalități aristocratice", teoria „eroilor și a gloatei", a cărei existență are o istorie destul de îndelungată.

Teoria cultului personalității „aristocratice" nu a apărut întîmplător în societatea cu clase antagoniste. Ea este reflectarea faptului că oamenii muncii — principalii făuritori

[1] Citat după culegerea *Militanții sociali ai Angliei în lupta pentru o ideologie înaintată*, Editura pentru literatură străină, M., 1954, p. 287.
[2] *Ibidem*, pp. 287—288.

ai tuturor bunurilor materiale și spirituale — sînt lipsiți în realitate de aceste bunuri în societatea împărțită în clase antagoniste; fiind încătușați în lanțurile unei munci înrobitoare, cultura le este aproape inaccesibilă. În societatea împărțită în clase antagoniste, sfera muncii intelectuale, inclusiv a activității artistice, este monopolizată de clasele exploatatoare. Activitatea științifică, artistică, politică reprezintă privilegiul intelectualității, care deservește clasele avute, exploatatoare, se subordonează lor. De aici se naște iluzia, reprezentarea falsă, că nu poporul, ci diferite personalități „alese" constituie forța hotărîtoare în crearea și dezvoltarea științei, a artei. Teoriile de artă burgheze sprijină, în fel și chip, această iluzie generată de orînduirea bazată pe exploatare; ele încearcă să umbrească rolul poporului în creația artistică, neagă legătura dintre creația exponenților de seamă ai artei cu viața și lupta maselor de oameni ai muncii.

Substratul de clasă al teoriei idealiste a cultului personalității în artă este limpede: să rupă arta de popor, să o transforme într-un mijloc de desfătare sibaritică a claselor avute, într-un instrument de înrobire spirituală a „oamenilor simpli".

Burghezia imperialistă încearcă să atîțe la oameni lăcomia și individualismul burghez, însă metodele „vechiului" individualism burghez nu mai pot fi aplicate cu același succes ca odinioară. De aceea și vechiul cîntec al burgheziei despre libertatea și suveranitatea absolută a artistului în societate răsună în scrierile actuale ale teoreticienilor ei într-un fel nou. Înainte, ideologii burgheziei îi chemau pe artist să se izoleze de zbuciumul și de tulburările lumii, „într-un turn de fildeș" și mulți artiști au urmat această chemare, încercînd prin operele lor să educe și masele în același spirit. Acum burghezia nu se poate mulțumi numai cu atît. Ea cere tot mai insistent ca artiștii ei să meargă cu operele lor în „rîndurile gloatei", la păturile cele mai înapoiate ale societății, să corupă conștiința oamenilor muncii. În acest scop, se creează în S.U.A., de pildă, opere în care ni se arată că negrii sînt linșați de oameni simpli din America și nu de pogromiștii fasciști, opere în care negrii sînt înfățișați în mod calomnios drept consumatori de narcotice și oameni detracați, ai „rasei inferioare".

Iată unul dintre exemplele unei asemenea creații — filmul *Fîntîna*[1]. În acest film, toate întîmplările reale sînt răsturnate cu capul în jos. Dacă în viața de toate zilele din S.U.A. rasiștii își bat joc fără milă de negri și nu pregetă nici să-i linșeze, în filmul *Fîntîna* cei care linșează sînt... negri. Ei vor să se răzbune pe un alb pentru că a violat o fetiță neagră. Și deoarece chiar de la începutul filmului se știe că acest lucru nu s-a întîmplat (fetița a căzut într-o fîntînă), „mînia negrilor" este interpretată ca o izbucnire a instinctelor și înclinațiilor vicioase, proprii negrilor. Asupritorii albi apar într-o asemenea interpretare ca exponenți ai bunului simț, ca excepțional de cumsecade și nobili, iar negrii apar ca oameni inferiori, cu înclinații dăunătoare, plini de o răutate neînfrînată.

Astfel, burghezia imperialistă încearcă, prin mijloacele artei, să dezbine pe oamenii muncii, să facă din ei un instrument docil în mîinile vîrfurilor capitalului monopolist, să atițe popoarele unele împotriva celorlalte.

Zugrăvindu-i pe oamenii simpli ca ființe inferioare, scriitorii, pictorii, sculptorii, compozitorii reacționari burghezi preamăresc, în același timp, în fel și chip „personalitatea puternică", ostilă poporului, care stă deasupra poporului, propagă cultul „supraomului", „supermanului", elogiază tot felul de criminali, de huligani fasciști, ca „eroi" și stăpîni ai destinelor omenirii. Și acest lucru se face, desigur, pentru bani buni, la comanda magnaților capitalului monopolist. Americanul Frank Fares, cunoscutul autor de romane detective, se fălește în public că a făcut din crimă „business-ul" său. „Crimele mele — spune el — sînt consfințite prin litera legii". Și adaugă: „Mai mult de șaizeci și cinci de crime au fost comise cu știința și încurajarea Biroului federal de cercetări (B.F.C.).

Cine sînt eu?

Sînt scriitor, autor de istorii și romane criminale, transmise mereu prin radio și televiziunea din S.U.A...."[2].

În cartea sa *Criza spiritului american*, Leo Gurko, profesor la un colegiu din New York, prezintă un material vast care arată că în centrul atenției literaturii burgheze contemporane se găsește omul hrăpăreț, care nu pregetă să folosească

[1] Vezi G. Lawson, *Filmul în lupta ideilor*, Editura pentru literatură străină, M., 1954.

[2] Vezi O. Feofanov, *Cultura burgheză în slujba reacțiunii imperialiste*, Gospolitizdat, M., 1949, p. 18.

orice fel de mijloace în „lupta pentru existență". Acest bandit este lipsit de orice calități omenești, el dă frîu liber tuturor instinctelor sale animalice dezlănțuite, calcă regulile de convețuire umană, disprețuiește oamenii, desconsideră normele și legile moralei. Pentru el interesul personal, care se sprijină pe forța brutală și pe cinism, este legea supremă. „Individualismul dus la extrem — scrie Gurko — a devenit motivul dominant. Ploconirea în fața mușchilor și a sîngelui și-a atins limita"[1].

Leo Gurko are o atitudine ostilă față de comunism. El însuși privește poporul de sus, considerîndu-l „gloată". Însă chiar și Leo Gurko este alarmat de faptul că literatura burgheză contemporană descompune tînăra generație, strică poporul.

Se înțelege de la sine că Gurko nu arată cauzele sociale ale „crizei spiritului american". El păstrează tăcere asupra faptului că propaganda urii față de oameni este stimulată de imperialiști, deoarece această propagandă este chemată să întărească dominația lor, să promoveze ideile fascizării statului burghez, să pregătească un nou măcel imperialist.

Teoria reacționară a „eroilor și a gloatei" fundamentează și justifică violențele sîngeroase ale burgheziei împotriva oamenilor muncii. Nu zadarnic, în ultimii ani, Holywoodul a produs o serie de filme care-i proslăvesc pe Hitler, Himmler, Goering, Rommel și pe alți criminali fasciști.

Lucrările și articolele sociologilor, esteților, criticilor de artă și criticilor literari burghezi sînt pătrunse tot atît de mult ca și practica artistică a artei burgheze contemporane de o atitudine plină de dispreț față de oamenii muncii. Istoria artelor este redusă de falsificatorii burghezi la creația unor anumite „personalități suverane", care, chipurile, își „creează" operele independent de societate, de popor, „din intuiție", și care sînt unicii creatori a tot ceea ce este frumos și sublim pe pămînt. După părerea ideologilor burgheziei imperialiste, poporul nu numai că nu este capabil să creeze opere de artă, dar nu poate nici măcar să înțeleagă operele mărețe ale geniului artistic. Criticul burghez de artă englez, Kenneth Clarck, în articolul său *Arta și democrația*, scrie: „oricît de larg s-ar populariza arta, ea se va adresa întotdeauna unei minorități infime"[2].

[1] Leo Gurko, *op. cit.*, p. 119.

[2] „Magazine of Art", 1947, February.

Este adevărat că în condițiile actuale, în legătură cu activitatea crescîndă a maselor populare în viața socială, ideologilor burghezi le vine tot mai greu să apere teza lor tradițională despre neputința spirituală a poporului muncitor. Ei nu mai pot ascunde faptul că „omul din masă" exercită o „puternică influență" asupra vieții societății[1]. Dar ideologii burghezi nu văd în aceasta un fenomen pozitiv, ci unul negativ, simptomul și izvorul decăderii, al descompunerii culturii spirituale, în general, și a artei, în special. Astfel, sociologul american F. Selsneek se întristează că masa care „înainte își cunoștea lungul nasului", acum „își arogă dreptul de a răsturna idealurile stabilite de partea aleasă, tradițională a societății care este purtătoarea culturii"[2]. Poporul, după părerea lui F. Selsneek, irupînd în domeniul vieții spirituale, frînează dezvoltarea culturală a societății, încătușează mersul științei, artei și literaturii.

Este caracteristic că ideologii claselor reacționare s-au gîndit să prezinte chiar și folclorul — creația colectivă a oamenilor muncii— drept creație a „vîrfurilor" exploatatoare. Astfel, potrivit teoriei „culturii diminuate" a lui John Mayer și Hans Naumann, care se bucură de o autoritate incontestabilă printre folcloriștii reacționari, arta este creată de clasele „superioare", adică exploatatoare, iar poporul, percepînd aceste opere, nu face decît să le vulgarizeze și să le denatureze. Adepții acestei teorii antiștiințifice speculează faptul că multe opere ale creației populare au ajuns la noi în transcrierile tîrzii, o parte dintre ele nefiind scutite de „adăugiri" și „îndreptări" introduse de ideologii claselor exploatatoare. Ei se referă, de asemenea, la faptul că în calitate de eroi pozitivi ai operelor folcloristice nu apar numai reprezentanții poporului, dar și reprezentanții „păturilor sociale superioare". Purtătorii acestei teorii false păstrează tăcere cu privire la patosul antiexploatator și iubitor de libertate al celor mai bune opere folcloristice, care exprimă gîndurile, sentimentele și năzuințele poporului muncitor.

Or, este suficient să ne îndreptăm atenția spre bîlinele[3] și cîntecele rusești, pentru a ne convinge de caracterul lor popular, de faptul că sînt pătrunse de idealuri populare. Ele prezintă o minunată descriere a caracterului național al poporului rus, a luptei lui pline de curaj pentru libertate și

[1] „The American Journal of Sociology", Nr. 1, 1951, p. 320.
[2] *Ibidem.*
[3] Balade populare ruse.

independență, împotriva „vrăjmașilor haini", modul lui de viață, sentimentele și năzuințele lui. În ele se vede clar poporul care, în vremuri de restriște, în vremuri de grele încercări, nu și-a pierdut spiritul combativ și dorința de victorie. În aceste opere, toate simpatiile sînt de partea celor obijduiți pe nedrept, de partea maselor de oameni ai muncii, care gem sub jugul asupririi. Toate aceste opere sînt pătrunse de setea de libertate. Și prin conținutul, și prin forma lor, ele reflectă creșterea conștiinței politice și estetice a poporului care le-a creat, le-a șlefuit și le-a transmis din generație în generație, de la epocă la epocă.

Trebuie să spunem că și atunci cînd se referă la creația artistică individuală, criticii literari și de artă burghezi recurg la metoda tăcerii cînd este vorba de scriitorii cu orientare democratică și revoluționară ca Radișcev, Griboedov, Pușkin, Lermontov, Herzen, Cernîșevski, Gorki, Maiakovski, Șevcenko, Heine, Ferdinand Freiligrath, Eugen Potier și mulți alții și, îndeosebi, cînd este vorba de luptătorii contemporani împotriva imperialismului. Toți artiștii care apără în operele lor ideile eliberării poporului de sub jugul asupritorilor, chiar dacă sînt ieșiți din rîndurile claselor exploatatoare, sînt înfățișați, de obicei, în lucrările cercetătorilor burghezi într-o lumină falsă: izvoarele cele mai adînci ale creației lor, legătura lor cu poporul, operele lor cele mai bune sînt date uitării, iar părțile slabe ale creației lor, prejudecățile lor sînt exagerate. Criticii literari și criticii de artă burghezi scormonesc și descoperă diferite lucruri mărunte din viața intimă a scriitorului, umbrind cu ele principalul din creația lui.

Un asemenea mod de studiere a vieții și creației scriitorilor de seamă progresiști este folosit în scopul escamotării izvoarelor principale, determinante și hotărîtoare ale creației lor realiste care-și au rădăcinile în viața și lupta maselor populare. Pe această cale, ideologii reacționari burghezi încearcă să sape o prăpastie de netrecut între artist și societate, între activitatea artistică colectivă a maselor și creația individuală, trecînd sub tăcere rolul hotărîtor al partidului în crearea culturii spirituale.

Dar toate acestea sînt încercări cu mijloace nedemne. Încă în anul 1909. A. M. Gorki, în lupta împotriva decadenților anarhizanți, a enunțat pe bună dreptate ideea poporului-creator, a poporului, făuritor al celor mai mari valori artistice de pe pămînt. Această idee a fost exprimată de Gorki într-o formă vie, plastică: „Pe Zeus l-a creat poporul, iar Fidias

n-a făcut decît să-i sape chipul în marmură". Acest aforism al lui Gorki are un sens adînc. Marele artist a tras această concluzie pe baza studierii multilaterale a culturii artistice a diferitelor popoare. Sprijinindu-se pe un material extrem de bogat, Gorki a dovedit, fără putinţa de tăgadă, că este absurd ca marii artişti să fie opuşi poporului, deoarece ei sînt fiii poporului lor; tot atît de convingător a arătat Gorki că tocmai creaţia colectivă a maselor largi populare a fost acel sol roditor pe care a crescut şi creşte, în toată măreţia şi varietatea sa, arta marilor artişti ai lumii. Şi, într-adevăr, ar fi fost posibilă oare apariţia operelor lui Eschil, Sofocle şi Euripide fără existenţa bogatei moşteniri mitologice, creată prin eforturile colective ale maselor la apusul societăţii gentilice? Oare ar fi fost posibilă apariţia lui Chaucer sau Rabelais, Shakespeare sau Puşkin, dacă ei nu s-ar fi sprijinit pe experienţa artistică multiseculară a poporului? Creaţia colectivă a maselor a premers creaţiei individuale şi aceasta din urmă a atins culmile sale numai atunci cînd s-a dezvoltat pe baza vieţii şi experienţei artistice a poporului. De aceea, Gorki a putut spune, în mod absolut justificat, că poporul „ca tip, frumuseţe şi genialitate a creaţiei este primul filozof şi poet care a creat toate marile poeme, toate tragediile pămîntului şi cea mai mare dintre ele — istoria culturii universale"[1].

A fost o epocă în care întreaga creaţie artistică se dezvolta în forme colective. Aceasta a fost epoca orînduirii comunei primitive. Rămăşiţele ei sînt reprezentate de eposul dinainte de existenţa claselor, care a ajuns la noi sub forma runelor Kalevalei, a producţiilor *olonho*[2] din Iakuţia a legendelor gruzine despre Amirani etc. O dată cu apariţia claselor şi a societăţii cu clase antagoniste a apărut arta profesională, care, prin izvoarele şi prin dezvoltarea sa, este indisolubil legată de creaţia colectivă a poporului.

Cele mai mari opere ale literaturii şi artei universale, create de artişti geniali, îşi trag originea din figurile creaţiei artistice colective. Prometeu şi Faust, Till Buhoglindă şi uriaşii lui Rabelais — chipuri pe care astăzi le avem şlefuite prin măiestria artiştilor geniali — şi-au făcut la început loc în conştiinţa poporului, trecînd din generaţie în generaţie. Se ştie, de asemenea, că toţi marii artişti apelau cu curaj la

[1] M. Gorki, *Articole de critică literară*, Goslitizdat, M., 1937, p. 26.
[2] *Olonho* — epos alcătuit din multe opere mari (a cîte 10—15 volume unele), în versuri, despre eroi legendari din Iakuţia. — *N. T.*

experienţa colectivă a maselor, luînd din ea subiectele, formele, limba şi inspiraţia poetică. Iar marile opere ale artei profesionale reflectau, într-un fel sau altul, viaţa poporului, contribuiau la dezvoltarea ideologico-artistică a societăţii; adeseori aceste opere erau reconsiderate sau completate de popor, devenind patrimoniul creaţiei artistice colective.

Iar în prezent, scribii burghezi reacţionari încearcă cu o neobişnuită abilitate să camufleze, să voaleze toate acestea, propovăduind cultul antipopular al personalităţii în teoria şi practica artistică.

Totodată, esteţii burghezi se referă cu plăcere la faptul că, în creaţia artistică, nu ar depinde totul de popor, ci numai de fantezia artistului, deoarece ea ar fi aceea care generează din sine însăşi teme, imagini şi idei în artă. Oare aşa este? Nu, nu este aşa.

Fără îndoială că fantezia, imaginaţia, artistului joacă un rol uriaş în creaţia artistică. Adevăratul artist nu se opreşte niciodată la suprafaţa fenomenelor, nu se limitează la fixarea unor momente trecătoare, întîmplătoare. El tinde să scoată în relief, sub forma imaginilor artistice, esenţa lumii complexe a relaţiilor omeneşti, şi acest lucru nu se poate face fără o imaginaţie artistică dezvoltată. Însă izvorul conţinutului operelor create de artist nu este fantezia lui, ci realitatea obiectivă, viaţa poporului. Temele, subiectele, ideile operelor se nasc, desigur, în conştiinţa artistului, însă apar întotdeauna sub influenţa vieţii, sînt luate din viaţă şi determinate, în ultimă analiză, de condiţiile sociale, de realitate. Cu ajutorul imaginaţiei sale creatoare, artistul-realist cunoaşte, reproduce, zugrăveşte relaţiile dintre oameni, verificîndu-şi întotdeauna imaginile sale artistice în viaţă. În arta realistă, imaginaţia creatoare slujeşte la cunoaşterea adevărului vieţii şi este subordonată legilor obiective ale artei.

Este foarte semnificativă, de pildă, istoria romanului lui Gorki *Întreprinderile Artamonov*, a cărui temă era socotită de Lenin excepţională. În scrisoarea sa către N. K. Krupskaia din 16 mai 1930, Gorki îşi aminteşte de convorbirea pe care a avut-o cu V. I. Lenin la Capri despre literatură: „I-am spus că visez să scriu istoria unei familii pe o perioadă de o sută de ani, adică din anul 1813, momentul reconstruirii Moscovei, şi pînă-n zilele noastre. Întemeietorul familiei să fie un ţăran, staroste, liberat de moşier pentru faptele eroice de partizan din anul 1812. Din această familie voi ieşi funcţionari, popi, fabricanţi, petraşevţi, complotişti-neceaevişti,

exponenți ai deceniilor opt și nouă din secolul trecut. El a ascultat cu atenție, a pus diferite întrebări, apoi a spus: «Minunată temă, desigur, însă grea, va cere mult timp; cred că i-ați putea face față, însă nu văd cum o veți încheia. Realitatea nu oferă un sfîrșit. Nu, acest roman trebuie scris după revoluție, iar acum ar fi necesar ceva în genul *Mamei*»"[1].

Viața a confirmat justețea cuvintelor lui Lenin. Pe baza comparației primei redactări a romanului *Întreprinderile Artamonov* cu redactarea definitivă, tipărită, criticii literari sovietici au stabilit că încă de la conceperea romanului, Gorki a intenționat să oglindească în trei generații ale unei familii burgheze etapele principale de dezvoltare a capitalismului rus și caracterul inevitabil al pieirii lui. Dar numai victoria Revoluției Socialiste din Octombrie a dat scriitorului materialul necesar pentru înfăptuirea artistică justă a concepției sale. Acest lucru se vede limpede din schimbările pe care le-a introdus Gorki în redactarea definitivă a lucrării. El a redus în mod voit liniile subiectului, care se refereau, într-un fel sau altul, la sfera relațiilor lui Artamonov cu nobilimea și cu dremovii (meamlinii — în prima variantă), accentuînd în schimb în fel și chip și promovînd pe prim plan pe reprezentanții celei de-a treia generații a familiei Morozov și, îndeosebi, pe Zahar Morozov, adică pe reprezentanții poporului revoluționar.

Artistul nu ia de la popor numai conținutul, dar și mijloacele de expresie, procedeele și metodele de reproducere a realității. Limba, care este instrumentul gîndirii artistice, și în multe forme de artă — literatură, teatru, cinematografie — slujind ca material pentru crearea imaginii artistice, este creată, de asemenea, de popor.

Marii scriitori folosesc comorile limbii poporului îmbogățind-o. Din arsenalul bogat al limbii poporului lor, ei aleg mijloacele cele mai vii și mai expresive, creînd opere de artă nepieritoare. Stasov, într-una din scrisorile sale adresate lui Repin, a remarcat pe drept cuvînt că Pușkin și Lermontov, Gogol și Lev Tolstoi „sînt independenți și specific ruși nu numai prin subiectele și problemele lor, dar și în fiecare amănunt al limbii, vorbirii, frazelor, întorsăturilor lor și încă mai mult, în modul de exprimare"[2].

[1] Vezi *Lecturi din operele lui Gorki*, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., M.—L., 1949, p. 150.

[2] I. E. Repin și V. V. Stasov. *Corespondență*, vol. II, M.—L., 1948—1950, p. 170.

Sprijinindu-se pe izvoarele folclorice, adevăratul artist le prelucrează în mod creator, făurește opere originale, pătrunse de spiritul și de concepția despre lume a poporului. Totodată, specificul construirii unei imagini artistice realiste, fiind determinat de conținutul operei, se sprijină întotdeauna, într-un fel sau altul, pe tradiția democrată în domeniul formei artistice: în pictură artistul folosește mijloace și metode formate în procesul dezvoltării multiseculare a creației plastice populare, în muzică „limba" clasicilor a absorbit particularitățile „limbii" muzicale a cîntecelor populare, a dansurilor etc. Nu în zadar M. Glinka spunea: „Muzica o creează poporul, iar noi, artiștii, nu facem decît s-o transcriem".

Orice artist nu poate să nu folosească experiența generațiilor anterioare. Mijloacele de expresie, procedeele și metodele de redare artistică sînt produsul muncii multor generații de oameni. Ele sînt permanent îmboqățite, șlefuite de reprezentanții cei mai talentați ai poporului.

Artiștii de seamă exercită prin operele lor o influență puternică asupra dezvoltării spirituale a poporului. Iată în ce constă forța ideilor artei înaintate în dezvoltarea societății.

Dar, după cum se știe, ideile nu acționează prin ele însele, ci acționează oamenii, însuflețiți de idei. Numai punînd stăpînire pe masele populare, ideile artei înaintate dobîndesc o imensă însemnătate socială, devin o forță materială. Iar ideile pun stăpînire pe mase numai cînd există anumite condiții obiective. Dobroliubov compara activitatea personalității istorice cu o scînteie care, căzînd pe o piatră, se stinge și care provoacă explozie numai dacă vine în contact cu praful de pușcă. Același lucru se întîmplă și cu ideile. Forța influenței sociale a artei nu se explică numai prin latura ei ideologico-estetică, prin elementul artistic, prin ideile pe care le cuprinde, dar și prin atitudinea maselor față de aceste idei, ceea ce depinde, la rîndul său, de condițiile obiective de trai ale poporului, de situația lui socială. Deci, poporul are și aici cuvîntul hotărîtor: el verifică vitalitatea operelor de artă, transpune în viață ideile artiștilor progresiști. În popor se nasc o mulțime de talente în toate sferele activității sociale, inclusiv în sfera artei și literaturii; fiecare mare artist este reprezentantul poporului său, exponentul ideilor claselor progresiste.

Experiența personală a unui mare artist este condensarea experienței vieții poporului, sintetizarea cunoștințelor lui

despre realitate. Numai cel ce cunoaște bine viața poporului este în stare s-o redea în mod veridic, grăitor, artistic. Interesul social al unui adevărat artist se vădește întotdeauna chiar în tendința de a atrage atenția asupra unor anumite fenomene ale vieții. Adevăratul artist alege, cunoaște din viață tocmai ceea ce este în epoca respectivă mai important și mai esențial pentru spectatori, cititori, auditori. Cointeresarea socială a artistului se manifestă limpede și în modul în care oglindește el obiectul, în laturile obiectului pe care le scoate în relief, în tendințele realității pe care le afirmă.

Negarea legăturii personalității cu anumite clase, cu poporul, negarea primatului societății, al poporului, al clasei asupra unei personalități, duce, inevitabil, la teoria idealistă a cultului personalității în istorie, în general, și în istoria artei, în special. Nu zadarnic ideologii burghezi contemporani încearcă în fel și chip să opună masei personalitatea, afirmînd despre „caracterul colectiv al masei" că ar fi o întoarcere la epoca primitivă, că n-ar fi altceva decît „înăbușirea personalității în numele spiritului gregar, o pierdere a judecății în favoarea lozincii, pieirea vieții interne și intelectuale în favoarea unei exaltări pasionate"[1]. Și ei motivează aceasta prin faptul că poporul, masa, ar reprezenta o gloată inertă, neputincioasă în sfera culturii, masă în care s-ar fi stins de mult flacăra intelectului, și nu ar exista nici un stimul al progresului social. Iată ce scrie, de pildă, în această privință, Freud, ale cărui idei au exercitat o influență uriașă asupra ideologiei burgheze contemporane. asupra artei burgheze contemporane. Omul, arată Freud, fiind izolat, „poate fi un individ instruit; în gloată însă, el este un barbar, adică o ființă care acționează sub impulsul instinctului". Calitățile caracteristice ale omului din masă sînt „slăbiciunea intelectului, absența frînei emoționale, a moderării și stăpînirii de sine, înclinația de a depăși toate granițele în exprimarea emoțiilor și de a le scoate pe deplin în relief în sfera de acțiune"[2]. Oamenii masei vor să fie conduși de un singur om — iată concluzia la care ajunge Freud în politică. Oamenii masei nu reprezintă nimic în domeniul artei; creația artistică este apanajul individului — iată concluzia pe care o afirmă Freud în estetică.

[1] J. Lacroix, *La promotion des masses*, în „Esprit", 1953, Janvier, p. 29.
[2] G. Lawson, *op. cit.*, pp. 64 65.

Marxism-leninismul se ridică în mod hotărît împotriva teoriei idealiste a cultului personalității în toate domeniile vieții, inclusiv în domeniul creației artistice. Totodată, teoria marxist-leninistă nu minimalizează, cîtuși de puțin, însemnătatea unor anumite personalități în istorie, în diferitele sfere de activitate socială. Dimpotrivă, ea a pus pentru prima oară și această problemă pe o bază științifică. Ea cere elucidarea și studierea rolului specific al personalității, al activității ei în legătură indisolubilă cu clasele, cu poporul, care îi dă naștere și o formează, în legătură cu condițiile istorice concrete în care trăiește și creează.

Marxism-leninismul respinge orice încercări de a prezenta lucrurile ca și cum creația colectivă a maselor ar fi o înăbușire a creației libere a unei anumite personalități. În realitate, înflorirea creației colective a maselor înseamnă totodată înflorirea creației fiecărui membru al colectivului, a fiecărei personalități.

Poporul este forța principală a progresului istoric. El este acela care prin munca sa creează întreaga cultură materială și spirituală, inclusiv valorile artistice. În artă, rolul hotărîtor îl are întotdeauna poporul. Și nu numai pentru că cultura materială constituie baza dezvoltării culturii spirituale, dar și pentru că creația artistică a maselor populare, care este izvorul cel mai adînc al creației celor mai de seamă oameni de artă, nu seacă niciodată. Din sînul poporului se nasc, se creează și se formează geniile, talentele individuale.

Ideologii burgheziei afirmă că prin recunoașterea primatului societății, poporului, colectivului asupra personalității, marxism-leninismul ar nega însemnătatea geniului, a aptitudinilor artistice în artă. Aceasta este o absurditate. Estetica marxist-leninistă nu desconsideră niciodată rolul artiștilor geniali, de seamă, rolul aptitudinilor și dispozițiilor de creație ale omului. Marxism-leninismul luptă împotriva misticismului, în care ideologii reacționari învăluie creația artiștilor geniali.

Teoreticienii burghezi ai artei privesc geniul ca o personalitate aleasă de Dumnezeu, care stă în afara claselor societății respective, deasupra poporului. Mai mult decît atît, potrivit teoriilor lor, în procesul creației geniul nu se supune unor anumite legi obiective. El este propriul său judecător. El însuși dă artei reguli, legi. „Geniul — scria Kant —

este talentul (darul natural) care dă artei regula"[1]. Tocmai în aceasta ar consta, după părerea lui Kant, particularitatea specifică a unui mare artist, al cărui geniu, spre deosebire de geniul omului de știință, se caracterizează prin „însușirea înnăscută a sufletului". Totodată, după părerea lui Kant, procesul de creație artistică nu poate fi explicat rațional. El reprezintă o „întrezărire" inaccesibilă minții și nelegată de lumea dinafară. În *Critica puterii de judecată*, Kant afirmă: „Geniul nu poate arăta sau descrie în mod științific cum își realizează produsul său, ci dă aici regula sa... nu știe el însuși cum se nasc în el ideile ce-l împing spre creare și nici nu stă în puterea sa să-și gîndească astfel de lucruri după bunul plac sau după un plan și să comunice altor precepte ca să-i pună în stare de a înfăptui astfel de produse"[2]. Aceasta este o teză extrem de răspîndită în estetica idealistă. Ea este preluată de mulți esteți contemporani, care duc la extrem aloqismul creației artistice.

Estetica marxist-leninistă a demascat cultul mistic al geniilor. Ea a dovedit științific că este absurd să se opună geniile poporului, deoarece artiștii cu adevărat mari sînt aceia care slujesc cu mai mult succes, prin mijloacele artei, la progresul poporului lor și, prin urmare, al întregii omeniri. Astfel, analizînd creația lui Tolstoi, Lenin a arătat în mod amănunțit că marii artiști își sorb forțele din lupta poporului, din condițiile lui de viață. Lenin observa că contradicțiile din concepțiile lui Tolstoi nu sînt o întîmplare, ci reflectarea contradicțiilor vieții ruse din ultima treime a secolului al XIX-lea. Tocmai această apropiere de popor, legătura cu el i-au dat posibilitate marelui artist să ajungă, cum se spune, pînă la rădăcina problemelor sociale.

Se înțelege că nici o mare personalitate nu este în stare să schimbe direcția dezvoltării obiective. Ea este în stare însă să cunoască, să exprime conștient necesitatea acestei dezvoltări sociale. Operele lui L. N. Tolstoi, purtînd pecetea caracterului popular, au contribuit la progresul poporului rus. Ele au avut întotdeauna un puternic substrat ideologic.

Acest caracter al operelor lui Tolstoi nu a căzut din cer. Rădăcinile lui trebuie căutate în istoria maselor populare pe care Tolstoi a reflectat-o, în puterea revoluționară a țărănimii ruse, eliberată de sub jugul iobăgiei. Forța lui Tolstoi a constat tocmai în faptul că, în creația sa, el a pus problemele cele mai mari și mai acute ale epocii, probleme care, de fapt, frămîntau nu numai poporul rus, ci și alte popoare care se aflau în aceeași situație. Datorită acestui fapt, creația lui Tolstoi a căpătat o însemnătate universală.

Dar de ce tocmai Tolstoi și nu altcineva a ajuns la o înțelegere atît de profundă, cucerind aprecierea întregii lumi? Pentru că L. Tolstoi, mai mult decît oricare dintre scriitorii ruși, a cunoscut realitatea socială, pentru că la aceasta au contribuit particularitățile individuale ale talentului său. L. N. Tolstoi, observă Lenin, a cunoscut minunat Rusia rurală, modul de viață al moșierilor și țăranilor. Și nu numai că a cunoscut, dar a și oglindit minunat acest mod de viață în operele lui, care constituie o mîndrie a literaturii universale. Sfărîmarea radicală a tuturor „vechilor temelii" ale Rusiei rurale i-a ascuțit atenția, i-a adîncit interesul pentru ceea ce se întîmpla. Ca rezultat, Tolstoi a rupt cu concepțiile obișnuite ale înaltei aristocrații moșierești, căreia îi aparținea prin naștere și educație, și a trecut pe pozițiile țărănimii. Iată de ce tocmai Tolstoi a fost acela care a știut să descopere și să dezvăluie societății într-o formă artistică vie ceea ce, cum se spune, „plutea în aer"; marele artist a cucerit inimile oamenilor și le-a zguduit prin modul său de a prezenta realitatea și prin înalta sa măiestrie artistică în redarea vieții. „Critica lui Tolstoi nu e nouă — scria Lenin. Ceea ce a spus el a fost spus cu mult înaintea lui, atît în literatura europeană, cît și în cea rusă, de către cei care s-au situat de partea celor ce muncesc. Dar originalitatea criticii lui Tolstoi și însemnătatea ei istorică constă în faptul că ea exprimă cu o forță proprie numai artiștilor geniali, revirimentul ce s-a produs în mentalitatea celor mai largi mase populare din Rusia din perioada menționată, și anume din Rusia rurală, țărănească"[1]. Iată de ce creația lui Tolstoi a prezentat un pas înainte în dezvoltarea artistică a întregii omeniri.

Cu alte cuvinte, Tolstoi a oglindit în opera sa multe laturi esențiale ale realității, cerințele înalte ale epocii sale, manifestîndu-se ca un artist genial. Aceste cerințe nu sînt însă rodul unei minți geniale, ele sînt rodul unor cauze obiective, apărute în cursul dezvoltării economice și politice.

[1] I. Kant, *Critica puterii de judecată*, București, 1940, p. 188.
[2] *Ibidem*, p. 188.

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 16, E.S.P.L.P., București, 1957, pp. 328—329.

Astfel, apariţia unor personalităţi remarcabile pe tărîmul artei nu este ceva întîmplător. Ea este condiţionată şi se împleteşte în lanţul general al dezvoltării necesare a societăţii, deoarece răspunde necesităţii istorice, cerinţelor dezvoltării sociale, contribuind la rezolvarea problemelor arzătoare care stau în faţa poporului. Geniile din artă nu există independent de societate. Dimpotrivă, condiţiile sociale determină posibilităţile de dezvoltare şi manifestare a aptitudinilor creatoare ale poporului şi ale diferitelor personalităţi.

Se ştie, de pildă, că modul de producţie capitalist este ostil artei şi îndeosebi poeziei. În capitalism, poporul este lipsit de condiţii prielnice pentru dezvoltarea aptitudinilor sale artistice. Dezvoltarea diferitelor talente în societatea capitalistă este realizată cu preţul înăbuşirii talentului în masa de oameni ai muncii. Şi acest lucru nu este întîmplător. Concentrarea extremă a talentului artistic într-un anumit individ şi legată de aceasta, înăbuşirea lui în masele largi este, după cum arăta K. Marx, o urmare a diviziunii capitaliste a muncii, care încătuşează şi striveşte interesele şi aptitudinile estetice şi spirituale ale omului muncitor, condamnîndu-l la cea mai crîncenă exploatare, la şomaj, la mizerie.

Ostilitatea modului de producţie capitalist faţă de artă constă nu numai în faptul că talentele din mijlocul oamenilor mnucii, storşi de o muncă fizică istovitoare, îşi croiesc cu greu drumul în artă, dar şi în faptul că burghezia transformă arta, ca şi toate celelalte forme de activitate, într-o marfă, tinde s-o subordoneze intereselor sale murdare şi lacome, puterii sacului cu bani.

Principalul tărîm, unde, în condiţiile societăţii împărţite în clase antagoniste, se manifestă mai din plin şi se dezvăluie creaţia poporului este lupta revoluţionară, de clasă a maselor împotriva exploatatorilor. Istoria artei arată că apariţia unor exponenţi de frunte în diferitele domenii ale artei, este legată, de obicei, de perioadele de cotitură din istoria popoarelor, de ascuţirea luptei de clasă sau a luptei de eliberare naţională, de epoca revoluţiilor sociale, de perioadele şi epocile progresiste din istoria societăţii. Pentru a ne convinge de aceasta este destul să ne gîndim la apariţia în literatură a lui Boccaccio, Shakespeare, Rabelais, a altor titani ai epocii Renaşterii care a marcat criza feudalismului şi trecerea de la feudalism la capitalism, sau apariţia marii şcoli a realiştilor ruşi din secolul al XIX-lea, în perioada coacerii

revoluţiei burghezo-democratice în Rusia. Avîntul puternic al literaturii clasice ruse în secolul al XIX-lea nu poate fi înţeles în afara legăturii lui cu mişcarea de eliberare a poporului rus. Această legătură a dat artei ruse stimuli puternici de dezvoltare ideologico-artistică.

Apariţia realismului socialist în Rusia nu poate fi nici ea înţeleasă fără explicarea faptului, de importanţă istorică mondială, că la hotarul dintre secolul al XIX-lea şi al XX-lea centrul mişcării revoluţionare s-a mutat în Rusia; creaţia lui A. M. Gorki, vestitor al revoluţiei proletare, a fost reflectarea celor mai adînci contradicţii ale realităţii ruse şi răspunsul la cerinţele mişcării revoluţionare proletare.

Nu poate fi socotit întîmplător nici faptul că, în condiţiile actuale, tocmai scriitorii cu orientare democratică, revoluţionară, legaţi de mişcarea proletariatului şi a ţărănimii revoluţionare, de lupta de eliberare naţională a popoarelor, se ridică ca luptători pentru înflorirea artei naţionale înaintate.

Astfel, istoria artei şi literaturii demonstrează că dezvoltarea creaţiei artistice, în fiecare ţară, este determinată de totalitatea condiţiilor sociale. Izvorul forţei creatoare a marilor artişti constă, în primul rînd, în mişcarea istorică a poporului, a claselor sociale progresiste care îi formează, îi promovează şi ai căror exponenţi sînt.

De îndată ce artistul rupe legăturile sale cu poporul, începe să sece creaţia şi talentul lui, deoarece arta lipsită de un adînc conţinut şi interes social decade. Acest lucru se poate constata din exemplul artiştilor geniali; este destul să ne amintim de soarta tragică a lui N. V. Gogol şi de ale lui *Pasaje alese din corespondenţa cu prietenii.*

DESPRE CARACTERUL POPULAR AL ARTEI

Arta se dezvoltă pe baza unei strînse interacţiuni între creaţia profesională şi creaţia de amatori a maselor largi populare. Această lege are eficienţă în orice societate dezvoltată, însă în condiţiile societăţii socialiste ea se manifestă într-o formă originală. Ca rezultat al victoriei socialismului s-au produs schimbări importante în interacţiunea dintre arta profesională şi arta de amatori. În arta profesională au venit oameni din popor, iar vechea intelectualitate artistică şi-a legat strîns soarta de popor. În

prezent și arta profesională, și creația de amatori a maselor largi de oameni ai muncii din țara noastră reflectă realitatea socialistă, exprimă concepțiile, sentimentele și năzuințele oamenilor muncii, se călăuzesc după politica partidului comunist și a statului sovietic. Or, noțiunea de artă populară este, uneori, limitată la noi, după vechea obișnuință, la arta de amatori, caracterul popular este redus la folclor sau la răspîndirea operelor de creație artistică în popor. Acest lucru este greșit, atît în ceea ce privește arta socialistă, cît și arta presocialistă.

Ar fi o mare greșeală să contestăm caracterul popular al operelor progresiste ale artei profesionale din trecut pe motiv că creatorii lor nu au ieșit din sînul maselor muncitoare, sau pe motiv că operele lor nu au ajuns întotdeauna pînă la popor.

Caracterul popular și caracterul de clasă al artei în societatea împărțită în clase nu se exclud. Vorbind despre caracterul popular al artei nu trebuie să uităm clasele care alcătuiesc poporul și pe reprezentanții unor clase, care exprimă într-o anumită perioadă, într-un fel sau altul, interesele poporului. Înțelegerea marxistă a caracterului popular oferă cheia explicării juste a dezvoltării concret-istorice a artei, prevenind și împotriva repartizării sociologice vulgare a artiștilor pe policioarele născocite ale apartenenței de clasă, și împotriva interpretării artei din societatea împărțită în clase ca fiind în afara claselor.

Să luăm ca exemplu creația lui Pușkin. Încă V. G. Bielinski scria că Pușkin este un mare umanist, poet popular și, în același timp, un artist care apără interesele nobilimii progresiste, că „în această clasă el atacă tot ceea ce contrazice umanitatea; însă principiul de clasă este pentru el un adevăr etern . . .“[1]. Critica literară sovietică a dezvăluit adînc acest caracter contradictoriu al creației lui Pușkin, arătînd că rădăcinile lui trebuie căutate în contradicțiile obiective ale epocii, în dezvoltarea luptei de clasă din acea vreme, în particularitățile dezvoltării sociale a Rusiei. Dacă în Apus, în perioada crizei orînduirii feudale, în fruntea mișcării de eliberare stătea burghezia revoluționară, în Rusia, unde burghezia se dezvolta relativ încet, principala forță care și-a pus pecetea asupra mișcării de eliberare, aproximativ între anii 1825 și 1861, a fost pătura înaintată a nobilimii. Din acest

[1] V. G. Bielinski, *Opere complete*, vol. VII, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., M., 1955, p. 502.

mediu au ieșit revoluționarii nobiliari care au pornit lupta împotriva reacțiunii moșierești, sub steagul umanismului, luptă ce avea un caracter antiiobăgist. După cum spune Bielinski, Pușkin „a iubit pătura socială în care s-a manifestat aproape cu exclusivitate progresul societății ruse și căreia îi aparținea el însuși“[1]. El nu vedea în Rusia o altă forță care să poată ridica steagul progresului social. Marele poet își dădea seama că poporul simplu din Rusia ascunde forțe puternice și inepuizabile. El prețuia abnegația și eroismul lui, manifestate deosebit de viu în anii de aspre încercări. Pușkin înțelegea, de asemenea, dreptatea și inevitabilitatea istorică a răscoalelor țărănești împotriva „boierimii sălbatice“ și nutrea o adîncă simpatie față de cei răsculați. Însă, studiind cu atenție istoria patriei sale, Pușkin mai vedea că mișcările spontane țărănești sufereau înfrîngere după înfrîngere. El atribuia răscoalelor țărănești numai o forță spontană distrugătoare, socotind drept forță constructivă a istoriei numai nobilimea progresistă.

Dar toate acestea nu ne lipsesc, cîtuși de puțin, de dreptul de a-l numi pe Pușkin poet popular. Pornind de la ideologia iluminismului nobiliar, în operele sale, marele poet condamna necruțător la pieire iobăgia, precum și tot ceea ce înjosea personalitatea și demnitatea omului, tot ceea ce împiedica dezvoltarea instrucțiunii, a democratismului. Umanismul lui Pușkin a avut o însemnătate populară, tocmai pentru că el exprima, într-un fel sau altul, cerințele arzătoare ale dezvoltării sociale, interesele maselor populare. Poetul spunea, pe drept cuvînt, despre el însuși:

„Am deșteptat în inimi cu lira-mi bunătatea,
De aceea de popoare mult timp voi fi iubit
În veacul meu cel crîncen slăvit-am libertatea . . .
Și mila pentru cel lovit“[2].

Toți artiștii sînt fiii epocii lor, fiii clasei căreia îi aparțin. Însă creațiile artiștilor de seamă conțin întotdeauna și ceva nemuritor. Acest ceva este în primul rînd caracterul popular. Oamenii mari, spune K. Marx, „sînt întotdeauna legați prin fire invizibile de trupul poporului“[3].

Apartenența la clasele avute, îndeosebi în perioada decăderii lor, imprimă operei artistului, într-o măsură mai mare

[1] V. G. Bielinski, *Opere complete*, vol. VII, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., M., 1955, p. 447.

[2] Pușkin, *Lirice*, Cartea Rusă, București, 1957, p. 299 (Din *Exegi momentum*, traducere de Al. Philippide).

[3] K. Marx—F. Engels, *Opere*, vol. XXVI, Partizdat, M., 1935, p. 88.

sau mai mică, pecetea limitării acestei clase. Limitarea de clasă a concepției artistului despre lume împiedică manifestarea caracterului popular în creația lui. Dar este tot atît de evident că influența poporului, a mișcărilor populare, se resimte în creația fiecărui mare artist.

Să ne referim la Beaumarchais, care în creația sa a parcurs calea de la *Bărbierul din Sevilla* și *Nunta lui Figaro* la opere ca *Tarar* și *Mama vinovată*, deci de la lupta împotriva lui Almaviva, la capitularea în fața lui.

Soarta talentului său este foarte instructivă și caracteristică. În piesa *Nunta lui Figaro*, scrisă cu cinci ani înainte de asaltul Bastiliei, Beaumarchais a ridiculizat fără milă orînduirea feudală putredă, regimul absolutist din Franța. Nu zadarnic Napoleon a numit *Nunta lui Figaro* — revoluția în acțiune. În această piesă a răsunat vocea plină de mînie, s-a făcut simțită vitejia poporului revoluționar. Cînd Beaumarchais și-a scris comedia, el a fost inspirat de avîntul revoluționar al „stării a treia". Mai tîrziu, ruptura cu poporul revoluționar l-a dus pe Beaumarchais la falimentul ideologico-artistic, l-a coborît de pe înălțimile realismului și l-a condamnat la secătuirea posibilităților sale de creație. În acea perioadă a apărut *Mama vinovată*. Este semnificativ că *Nunta lui Figaro* nu a coborît pînă în ziua de astăzi de pe scenă, iar *Mama vinovată* a fost dată uitării și prezintă doar un interes istorico-literar.

Artistul, ca și Anteu, este invincibil atîta timp cît este strîns legat de poporul său, de mișcările sociale progresiste ale epocii sale. Rupîndu-se de popor, el pierde terenul de sub picioare și rămîne slab și neputincios. Realismul și democratismul există în artă indisolubil legate, se influențează reciproc. Experiența istoriei artei arată în mod convingător că democratismul îl duce întotdeauna pe artist la realism, deoarece poporul muncitor și artiștii care se situează pe pozițiile lui, în opoziție cu clasele reacționare și cu ideologii lor sînt interesați în zugrăvirea veridică a realității. De aceea nu este întîmplător, de pildă, faptul că Radișcev, autorul *Călătoriei de la Petersburg la Moscova*, a fost, la noi în Rusia, în același timp unul dintre inițiatorii ideologiei revoluționare și ai orientării realiste în literatură.

La rîndul său, cunoașterea artistică, veridică a realității prin artă îl îmbogățește nu numai pe cititor, auditor sau spectator, ci și pe artistul însuși. Realismul îi duce pe marii artiști, inclusiv pe cei proveniți din „păturile de sus", spre popor.

Sub influența mișcărilor populare, artiștii talentați sînt pătrunși de un democratism tot mai adînc și, în perioadele de transformări sociale radicale ale vechilor relații sociale, părăsesc pozițiile clasei exploatatoare, care i-a educat, situîndu-se sub steagul forțelor de clasă purtătoarele progresului istoric. O mărturie elocventă în această direcție o constituie creația unor scriitori ca N. A. Nekrasov, V. G. Briusov, A. N. Tolstoi și alții.

Prin urmare este tot atît de inadmisibil de a uita poziția de clasă a artistului ca și de a ignora sau a subestima, într-o măsură mai mare sau mai mică, legătura marilor artiști cu poporul, încercînd a încadra creația lor în patul lui Procust al intereselor de clasă simplist înțelese. Amploarea observațiilor, bogăția experienței de viață, după cum arăta în mod just Gorki, îl înarmează pe artist cu o forță care biruie atitudinea lui personală față de fapte, subiectivismul lui.

Nu putem considera just nici faptul că unele lucrări în care este vorba despre caracterul popular al artei, problema caracterului popular al artistului este confundată cu problema popularității operelor lui în sînul poporului. E vorba de două probleme deosebite, deși legate între ele.

Chiar în epocile în care poporul, datorită neștiinței sale de carte sau altor cauze, nu a cunoscut și nu a putut cunoaște multe opere ale lui Pușkin, Lermontov, Nekrasov și ale altor scriitori, creația acestor artiști nu a încetat să fie obiectiv-populară. Nu zadarnic V. I. Lenin, caracterizînd cele trei generații care au acționat în revoluția rusă, sublinia că, cu toată deosebirea dintre clasele care au mers în avangarda luptei de eliberare din Rusia, între ele există o legătură de succesiune: aceste clase, în felul lor, în conformitate cu diferitele etape ale mișcării de eliberare, au exprimat ideile democratismului, au contribuit la dezvoltarea țării, au exprimat cerințele arzătoare ale vieții poporului. Iată de ce nu putem fi de acord cu A. Ivașcenko, care, în articolul său *Problema caracterului popular al literaturii*, interesant în multe privințe, socotește că „creația multor scriitori, nelegați subiectiv de popor și care adeseori nu scriu măcar despre popor, devine populară mai tîrziu, cînd în avangarda maselor populare se situează proletariatul"[1].

Această greșeală trebuie menționată cu atît mai mult cu cît ea a căpătat în ultima vreme o răspîndire tot mai largă. De

[1] Culegerea *Probleme de critică literară în lumina lucrărilor lui I. V. Stalin despre lingvistică*, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., M., 1951, p. 132.

pildă, la una din sesiunile științifice, consacrată problemelor realismului socialist, în referatul *Cu privire la izvoarele realismului socialist în literatura franceză* era promovată ideea că *Internaționala* lui E. Potier, nefiind o operă a realismului socialist din trecut, a devenit ca atare în zilele noastre, întrucît conținutul acestei opere ar fi perceput de cititorul contemporan altfel decît în momentul creării ei. Reiese că conținutul operelor de artă nu are un caracter obiectiv, că totul depinde de percepția subiectivă a cititorilor.

Criteriul caracterului popular nu este rodul unor construcții arbitrare ale minții. El este obiectiv, dialectic. Tradiția populară, democratică, în artă nu poate fi privită ca ceva invariabil, iar criteriile caracterului popular nu pot fi folosite ca o categorie abstractă, extratemporală. Fapt este că în procesul de dezvoltare istorică se schimbă însuși poporul, structura lui de clasă și, totodată, reprezentările asupra caracterului popular. Se știe că decembriștii, preamărind faptele eroice din istoria națională, vorbeau despre popor „în general", identificînd poporul cu națiunea. Același punct de vedere îl găsim și în lucrările lor teoretice. S. Volk, în lucrarea sa *Concepțiile istorice ale decembriștilor*, arată: „Pregătindu-se pentru răsturnarea politică și socială, decembriștii priveau interesele lor ca interese naționale. Ei vorbeau cu mai multă plăcere despre unitatea claselor, decît despre dezbinarea lor"[1]. Dar limitarea și îngustimea idealurilor nu pot fi puse la îndoială. „Clasele societății nu sînt despărțite prin nici o barieră de netrecut, și acest lucru este suficient pentru ca unele din ele să sufere oprimarea celorlalte"[2] — scria Lunin.

Cu totul altfel era abordată problema poporului și a caracterului popular de către democrații revoluționari ruși. Prin popor ei înțelegeau mai ales țărănimea. Iată de ce ei legau organic caracterul popular al artei de interesele țărănimii ruse de multe milioane. Acesta era un fenomen progresist și necesar din punct de vedere istoric, deoarece problema cea mai arzătoare în acea epocă era problema țărănească, iar masa de bază și forța poporului era țărănimea. În condițiile noi însă, între anii 1880—1900, un asemenea mod de a pune problema, după care ceea ce era popular se identifica cu ceea ce era țărănesc, începuse să aibă un caracter reacționar.

[1] „Voprosi istorii", nr. 12, 1950, p. 33.
[2] Citat după articolul lui S. Volk, în *loc. cit.*, p. 34.

Narodnicii, între anii 1880 și 1900, negînd rolul de avangardă al proletariatului în lupta revoluționară, și punîndu-și întreaga nădejde în țărănime, pe motivul că depășea ca număr toate celelalte pături ale oamenilor muncii, împiedicau serios dezvoltarea mișcării de eliberare din Rusia. Ei nu vedeau și nu voiau să vadă dincolo de cifrele medii că forța principală a mișcării revoluționare devenise clasa muncitoare — conducătorul și exponentul consecvent revoluționar al intereselor fundamentale ale tuturor maselor de oameni ai muncii — că în Rusia s-a copt revoluția populară în frunte cu proletariatul.

Numai pe baza abordării materialist-dialectice a problemei este posibil să definim just și noțiunea sociologică generală de popor.

Dacă recurgem la datele istoriei nu este greu să remarcăm că reprezentanții claselor înaintate, revoluționare, care exprimă într-o anumită epocă tendințele progresului social, vorbeau de obicei despre popor ca despre o forță ce se opune claselor parazitare, muribunde. Democrații revoluționari ruși scriau despre popor despre „paraziți". Ideologii revoluției burgheze franceze afirmau incompatibilitatea intereselor poporului și ale nobilimii parazitare, chemînd la răsturnarea absolutismului. V. I. Lenin, apărînd și dezvoltînd concepțiile marxiste despre popor, a subliniat în mod special în lupta împotriva narodnicismului, că poporul reprezintă marea majoritate a populației care se compune din diferite clase, din diferite grupuri sociale conform locului pe care-l ocupă în sistemul producției sociale. Poporul îl formează, înainte de toate, masele muncitoare, care constituie forța principală a progresului istoric. În același timp este evident și un alt fapt: noțiunea generală de popor va rămîne goală, lipsită de conținut, dacă nu se va concretiza în conformitate cu fiecare epocă istorică. În societatea sclavagistă poporul este reprezentat, în primul rînd, de sclavi, de păturile neavute și puțin avute ale celor născuți liberi; în epoca feudalismului, în primul rînd de țărani și meșteșugari; în societatea capitalistă, de clasa muncitoare, de țărănime și de intelectualitatea muncitoare; iar în societatea socialistă noțiunea de „popor" și cea de „populație", coincid, de fapt.

Caracterul popular al artei nu trebuie înțeles, prin urmare, în mod abstract, ci concret-istoric. Totodată, este greșit să se considere popular tot ceea ce circulă în popor. Cultura, inclusiv cea artistică, este rezultatul unei dezvoltări îndelun-

gate și, după cum de fundul unei corăbii, în plutirea ei pe ocean, se prind, adeseori, tot felul de alge și scoici, tot așa în cultura poporului se păstrează în virtutea inerției, întîrziind dezvoltarea ei, elemente arhaice, perimate. De pildă, în mijlocul unora dintre oamenii societății noastre mai dăinuie și pînă astăzi diferite superstiții, mai circulă cîntece de maidan, „romanțe pline de cruzime" etc. Oare toate acestea pot fi date drept producții cu caracter popular, oare în ele găsim manifestarea caracterului popular? Desigur că nu.

Nu putem fi de acord cu acei folcloriști care proclamă populare toate operele create de artiștii ieșiți din popor sau din mediul țărănesc, independent de conținutul ideologic și de perfecțiunea artistică a acestor creații. Conservarea formelor perimate nu are nimic comun cu atitudinea marxist-leninistă față de moștenirea culturală.

Încă Bielinski i-a criticat aspru pe cei ce socoteau că în artă caracterul popular constă în încălțămintea din scoarță de copac, în sumanul mujicului, în bărbile și zicătorile triviale ale personajelor[1]. Acum, cînd locul satului vechi l-a luat satul nou, socialist, iar lupta împotriva rămășițelor burgheze din conștiință și din modul de trai a căpătat o însemnătate primordială, cînd socialismul a intrat în modul de trai și tot ceea ce este la noi socialist a devenit cu adevărat popular, idealizarea formelor perimate, în viață și în artă, este deosebit de dăunătoare.

Conservarea vechiturilor perimate nu este o trăsătură a caracterului popular, ci a caracterului pseudopopular. Valori culturale ale poporului sînt numai acelea care contribuie la dezvoltarea lui progresivă, lucru ce nu se referă numai la conținut, ci și la forma artistică a operelor.

Unii văd caracterul popular al artei în obiectul de reflectare, declarînd: „Caracter popular este acolo unde sînt zugrăviți oameni ai muncii". Oare acesta este esențialul? L. Andreev, de pildă, într-o serie din operele sale, înfățișează oameni simpli. Dar cum? El îi înfățișează ca dușmani ai libertății și progresului și reduce mișcarea revoluționară a maselor la jocul instinctelor dezlănțuite. Aceasta este, fără îndoială, o tendință antipopulară în artă. M. Gorki, dimpotrivă, într-o serie din operele sale descrie mai ales burghezia. El însă demască egoismul burgheziei, dovedește prin întreg sistemul de imagini artistice pieirea ei inevitabilă. Și chiar acolo

[1] V. G. Bielinski, *Opere complete*, sub redacția lui S. A. Venghe-rov, vol. VI, S. Pb., 1903, p. 302.

unde el nu-i prezintă direct pe reprezentanții proletariatului sau acolo unde aceștia sînt doar personaje episodice, și în aceste situații ei apar ca adevărații stăpîni ai vieții: de pe pozițiile lor condamnă Gorki burghezia, demascîndu-i substratul antipopular de clasă. Aceasta înseamnă că în artă caracterul popular nu constă numai în a zugrăvi oameni din popor, dar și în a apăra interesele fundamentale ale poporului, idealurile lui social-estetice înaintate, în a înfățișa viața în mod veridic, adică de pe pozițiile poporului, ale forțelor lui înaintate. Cu alte cuvinte, esența caracterului popular nu rezidă în obiectul pe care-l zugrăvește opera. Atitudinea artistului față de cele zugrăvite are o uriașă importanță pentru aprecierea operei de artă. Dar nici aceasta nu este totul. Se mai întîmplă ca autorul să se indigneze sincer acolo unde trebuie să fie indignat și să admire ceea ce este vrednic de admirat. Și totuși, după cum se spune, opera „nu vibrează", întregul patos al artistului se pierde în tirade, iar caracterele, personajele, sînt afectate. Firește că în acest caz avem motive să vorbim numai despre buna intenție de a crea o operă pătrunsă de caracter popular, adică despre posibilitatea care nu s-a transformat în realitate. De ce oare? Deoarece caracterul popular în artă presupune principii ideologico-creatoare de cunoaștere a realității, care dau o reflectare veridică a vieții, la un înalt nivel artistic, de pe pozițiile poporului, ale idealurilor lui social-artistice. O asemenea operă va contribui într-adevăr la progresul poporului, la satisfacerea necesităților și cerințelor lui ideologico-estetice. Și pentru ca o operă să îndeplinească acest rol, trebuie să fie pe înțelesul poporului, apropiată de el prin imagini, prin limbă, să aibă claritate artistică și să fie închegată. Astfel, caracterul popular al conținutului atrage după sine caracterul popular al formei. Una fără alta este de neconceput. Însă concordanța dintre formă și conținutul ideologic înaintat nu se obține în mod automat. Ea cere o intensă muncă creatoare, talent, măiestrie.

Forma cu adevărat populară, corespunzătoare conținutului ideologic înaintat, apare și se dezvoltă întotdeauna pe baza a ceea ce a creat poporul mai bun în perioada îndelungată a existenței sale istorice. În același timp, dezvoltarea artei este un proces creator în cursul căruia forma populară, națională, sub influența conținutului nou, se schimbă în permanență: elementele învechite din ea dispar, iar cele viabile se îmbogățesc și se dezvoltă pe o bază calitativ nouă. Toate încercările de a adapta în mod mecanic, de pildă, vechea

poetică națională pentru exprimarea conținutului nou nu pot duce la nimic bun. Este destul să amintim, de exemplu, despre istoriile noi care povestesc cu „cuvinte vechi" despre viața „nouă", folosind mecanic vechile elemente perimate ale formei pentru exprimarea conținutului nou. Este ușor de observat că, în aceste opere, forma tradițională se găsește în flagrantă contradicție cu conținutul nou, iar multe dintre ele fac impresia unei parodii a eposului eroic popular[1].

Se știe că o frînă, în calea dezvoltării creației artistice a popoarelor din republicile sovietice ale Asiei centrale, o constituie imaginile perimate și mijloacele de expresie împrumutate din izvoare religioase, mitologice. Și cînd unii poeți, urmînd orbește aceste canoane, încearcă, cum spune proverbul, să toarne vin nou în burdufuri vechi, iese un lucru prost.

„A adopta vechea modalitate a versului — spunea, pe drept cuvînt, M. Turzun-zade la cel de-al II-lea Congres al scriitorilor — nu înseamnă a trece întocmai, în versurile noastre, vechile imagini, comparații, metafore, intonații. Astfel vom aduce în poezia noastră contemporană forme și șabloane încremenite și acest lucru ne va trage înapoi, așa cum s-a întîmplat în operele unora dintre poeții noștri care se mai află și astăzi în mrejele tradiției pseudoclasice". Atitudinea necritică față de moștenirea artistică din trecut duce la conservarea elementelor perimate ale formei artistice, străine conținutului nou și cerințelor estetice ale poporului, ceea ce împiedică dezvoltarea artei.

Încă în rezoluția C.C. al P.C.U.S. *Despre politica partidului în domeniul literaturii artistice*, (din anul 1925), s-a acordat o deosebită atenție faptului că în afara formei populare nu poate exista o adevărată artă care să corespundă conținutului veridic și să fie clară și accesibilă maselor largi. „Partidul trebuie să sublinieze — se spunea în rezoluție — necesitatea de a crea o literatură beletristică, destinată adevăratului cititor de masă, muncitorului și țăranului; trebuie s-o rupem mai hotărît și mai curajos cu prejudecățile boierești în literatură și, folosind toate realizările tehnice ale vechii măiestrii, să elaborăm o formă corespunzătoare, pe înțelesul maselor de milioane. *Literatura sovietică și viitoarea*

[1] Vezi despre aceasta în articolul lui A. Neceaev și N. Rîbakova *Despre unele probleme ale folcloristicii*, în „Sovetskaia etnografia", nr. 3, 1953, pp. 136—137.

ei avangardă proletară vor putea să-și îndeplinească misiunea cultural-istorică numai atunci cînd vor rezolva această măreață sarcină".

Așadar, caracterul popular al artei se manifestă și în conținutul și în forma operelor de artă. *Acesta este criteriul ideologic-estetic, care determină calitatea operei de artă, locul și însemnătatea ei în viața socială.* Caracterul popular al artei nu se reduce de loc la folosirea motivelor populare, a „vorbirii simple", la descrierea modului de viață al oamenilor muncii etc. *Caracterul popular al artei înseamnă, în primul rînd, apărarea intereselor fundamentale ale maselor de oameni ai muncii și a idealurilor lor social-estetice care răspund năzuințelor arzătoare ale dezvoltării societății.* Iar slujirea poporului presupune, la rîndul său, o reflectare profund veridică a vieții, sentimentelor și năzuințelor oamenilor muncii sub forma imaginilor artistice, specifică artei, apropiată și înțeleasă de popor. Tocmai în aceste principii care se exprimă în mod diferit în creația diferitelor epoci istorice se manifestă esența caracterului popular, indiferent dacă opera este a unui artist profesionist, sau este o creație populară colectivă.

ARTA SOVIETICĂ O ARTĂ CU ADEVĂRAT POPULARĂ

Revoluția Socialistă din Octombrie a săvîrșit o transformare radicală în toate sferele vieții sociale. Influența ei s-a manifestat cu o deosebită putere și în domeniul artei. Numai o dată cu nimicirea capitalismului, a exploatării, toți oamenii muncii capătă acces la cele mai înalte forme ale culturii, inclusiv la artă. Totodată, numai revoluția socialistă asigură artiștilor profesioniști posibilitatea reală de a sluji poporul în mod liber și deschis.

Înainte de Revoluția Socialistă din Octombrie, arta de amatori a oamenilor muncii[1] din țara noastră nu a avut condiții cît de cît favorabile pentru a se dezvolta. Oamenii din popor — chiar talente atît de originale ca Lomonosov și Șevcenko — au reușit să-și facă drum în „lume", să pășească

[1] Prin arta de amatori a maselor largi populare înțelegem atît formele colective, cît și cele individuale ale creației lor artistice de amatori, precum și prelucrarea, șlefuirea și studierea creatoare de către oamenii muncii a operelor preferate de ei.

pe calea creației artistice independente, cu prețul unor mari greutăți. Clasele exploatatoare și statul moșierilor și capitaliștilor care era în slujba lor înăbușeau fără milă talentele din popor, persecutau cu cruzime creația iubitoare de libertate a oamenilor muncii.

Înțelegînd foarte bine că folclorul și alte forme ale creației de amatori sînt în mîinile poporului un mijloc puternic pentru a-și uni forțele împotriva asupritorilor, clasele exploatatoare luau toate măsurile pentru a nu permite talentelor din popor să se întărească, să se desfășoare, să înflorească. Autocrația persecuta fără milă și pe artiștii care năzuiau spre popor. Încă Herzen scria cu durere în suflet că „istoria literaturii noastre este sau un martiriu, sau un registru de ocnă". Herzen a dat o listă lungă de artiști progresiști, nimiciți de autocrație: Rîleev, Pușkin, Griboedov, Lermontov, Kolțov, Bielinski, Baratînski, Bestujev ș.a. Se înțelege că această listă nu este nici pe departe completă. Mai putem aminti încă un număr destul de mare de exponenți de seamă ai artei ruse care au căzut jertfă țarismului.

Cei mai buni artiști au încercat să trezească forțele revoluționare ale poporului, să-l ajute să-și dobîndească eliberarea de sub jugul asupririi sociale. Dar operele lor nu au ajuns, de cele mai multe ori, pînă la masele largi de oameni ai muncii. În același timp, în conștiința multor artiști progresiști din perioada presocialistă, existau destule prejudecăți, elemente utopice, iluzii, care se risipeau la ciocnirea cu faptele reale ale vieții.

Toate acestea umpleau de amărăciune și durere inimile artiștilor cu orientare democratică, reflectate uneori, în creația lor, prin note de dezamăgire și tragism.

O înțelegere reciprocă deplină între popor și ideologii lui s-a stabilit numai în cea de-a treia perioadă a mișcării revoluționare și de eliberare din Rusia, cînd în fruntea mișcării revoluționare s-a situat clasa muncitoare și eroicul ei partid. Și acest lucru este de la sine înțeles. Clasa muncitoare este exponentul intereselor tuturor oamenilor muncii și de aceea artistul care s-a situat pe pozițiile proletariatului revoluționar, pe pozițiile partinității comuniste este, în creația sa, cel mai consecvent democrat și luptător pentru interesele fundamentale ale poporului.

În articolul său *Organizația de partid și literatura de partid* (1905), Lenin arăta că arta socialistă, pătrunsă de ideile partinității comuniste, va fi o artă cu adevărat liberă, cu adevărat populară. „Aceasta — spunea Lenin — va fi o literatură liberă, pentru că nu lăcomia și carierismul, ci ideea socialismului și simpatia pentru cei ce muncesc vor face să se înroleze în rîndurile ei noi și noi forțe"[1].

Ideologia comunistă coincide pe deplin cu tendințele obiective ale dezvoltării istorice, cu cerințele arzătoare și cu interesele fundamentale ale poporului. Ea slujește cauza eliberării oamenilor muncii de exploatare și de orice asuprire. Tocmai de aceea, ideologia comunistă imprimă artei trăsăturile democratismului consecvent.

Marxism-leninismul, pornind de la sarcinile proletariatului revoluționar, leagă organic într-un tot unitar adevărul vieții, ideologia comunistă, caracterul popular și caracterul artistic. Marx și Engels s-au ridicat cu hotărîre împotriva apolitismului și a tendențiozității abstracte în arta literaților „tinerei Germanii" și a poeților așa-numitului socialism „adevărat".

Întemeietorii marxismului au urmărit cu atenție dezvoltarea tendințelor proletare în artă. Ei au susținut prin toate mijloacele aceste tendințe în creația lui Georg Weerth, Heine, Freiligrath și a altor artiști ai cuvîntului, au studiat cu atenție motivele revoluționare în poezia chartiștilor. Pe atunci însă arta proletariatului își dădea abia primele sale mlădițe. În anul 1885, Engels a constatat că romanul pătruns de tendințe socialiste în Germania „se adresează, în special, cititorilor din cercurile burgheze, adică din cercurile care nu ne aparțineau direct". Generalizînd experiența artiștilor realismului critic și marcînd căile de trecere la arta proletariatului socialist, Marx și Engels socoteau pe drept cuvînt că, în epoca lor, romanul cu tendințe socialiste, oglindind veridic relațiile reale ale societății capitaliste, spulberînd iluziile dominante asupra naturii acestor relații și zdruncinînd optimismul lumii burgheze, își îndeplinea menirea sa, chiar dacă autorul nu oferea, în legătură cu aceasta, nici un fel de soluționare precisă a problemei[2].

În epoca actuală lucrurile stau altfel. Desigur că și în zilele noastre realismul critic este o armă a forțelor democratice în domeniul artei. În rîndurile artei progresiste din țările capitaliste merg într-un front unic oameni cu principii ideologico-estetice deosebite, uniți prin tendința spre pace și

[1] Lenin, *Opere*, vol. 10, p. 34.

[2] Vezi K. Marx, F. Engels, *Opere*, vol. XXVII, Partizdat, M., 1935, p. 505.

care luptă pentru democrație, independență națională și înflorirea patriei lor. Arta progresistă contemporană este neomogenă, însă în epoca actuală pretutindeni, inclusiv în țările capitaliste, arta realismului socialist, la baza căreia stă ideologia socialistă, dobîndește un rol din ce în ce mai mare. Arta realismului socialist, dezvoltîndu-se în țările capitaliste, întărește și pozițiile realismului critic, dînd artiștilor acestei orientări forță și curaj în lupta împotriva influenței dezagregante a artei decadente.

V. I. Lenin a arătat că în noile condiții ale luptei de clasă, în epoca imperialismului și a revoluțiilor proletare, ideologia socialistă în artă nu se poate limita la zugrăvirea negativă a vieții: ea presupune slujirea pe față a cauzei clasei muncitoare, afirmarea activă a ideologiei și este ostilă lozincii burgheze a „nepartinității" artei. Marxism-leninismul a dezvăluit multilateral rădăcinile sociale ale teoriei „nepartinității" artei, natura sa reacționară și a dovedit că artistul își ia forța creatoare din lupta poporului revoluționar, din slujirea oamenilor muncii. Numai o asemenea ideologie îl ajută pe artist să se elibereze de sub tirania capitalului și să pășească pe calea slujirii poporului, să creeze opere demne de popor. Ideologii burghezi ai artei, de genul lui E. Simmons, declară că „arta nu-și propune nici un fel de scop final, practic sau moral". Ei caută să demonstreze că „în artă scriitorul trăiește în lumea libertății create de el însuși", că artistul poate fi „liber" în creație numai retrăgîndu-se în sine însuși, izolîndu-se de zbuciumul vieții, de mase. El îl compară pe artist cu o pasăre care plutește în înălțimi deasupra pămîntului plin de păcate și cîntă numai pentru sine însăși.

Dar, după cum se spune, pasărea, deși zboară în înaltul cerului, cuibul și-l clădește pe pămînt. Tot așa și în artă. Orice încercare de a se închide în sine însuși înseamnă numai o iluzie a izolării; oare poți auzi dacă îți astupi complet urechile cu vată, oare poți vedea dacă închizi ochii? Scriitorul, pictorul, sculptorul, actorul, ca și orice alt om, nu pot fi liberi de societatea în care trăiesc. Ei capătă deplina libertate de cunoaștere adîncă a vieții și de participare activă la ea, nu în stare de *ataraxie*, ci în lupta poporului revoluționar, în sînul maselor, în slujirea dezinteresată, cu credință și dreptate, a oamenilor muncii.

Se înțelege că drumul intelectualității artistice spre popor, spre proletariat, în țările capitaliste, este foarte spinos și complicat; ea este nevoită, adesea, să trăiască și să creeze

într-o atmosferă de prigoană și persecuții polițienești împotriva artei revoluționare înaintate, împotriva ideilor socialiste pe care le exprimă. Dar cerințele vieții însăși, ale reflectării veridice a realității, cerințele dezvoltării libere a artei duc intelectualitatea artistică în lagărul forțelor progresiste care luptă pentru eliberarea poporului de exploatare, pentru pace, democrație și socialism.

După cum se știe, capitalismul înăbușă și încătușează cerințele estetice ale oamenilor.

El omoară în oamenii muncii dispozițiile creatoare, îl transformă pe muncitor într-un apendice al mașinii. Înseamnă că pentru a introduce frumosul, arta, în modul de trai al poporului muncitor, pentru a crea condițiile necesare înfloririi spirituale, estetice a personalității, a maselor, pentru a-i iniția pe oamenii muncii în frumusețea vieții, trebuie să fie lichidată exploatarea capitalistă.

Burghezia privește arta ca pe orice marfă, ea îl lipsește pe artist de independență creatoare. Capitalismul încearcă să sape o prăpastie de netrecut între artist și popor, să corupă arta, s-o silească să intre în slujba scopurilor antipopulare. Și pentru a descătușa într-adevăr forțele creatoare ale artistului, pentru a-l elibera pe deplin de puterea sacului cu bani, trebuie să fie lichidată asuprirea capitalistă.

Burghezia imperialistă încearcă să otrăvească cu minciuni conștiința maselor, folosind în acest scop cele mai variate mijloace de influențare ideologică și, printre acestea, arta reacționară. Ea se teme de realism, de adevărul vieții de artă, luptă împotriva lui, deoarece adevărul vieții este un act de acuzare a capitalismului.

Se înțelege că ar fi o greșeală să presupunem că, în condițiile occidentului burghez, printre artiștii de orientare nerealistă nu există oameni capabili, înzestrați. Asemenea oameni au existat, desigur, și există. Putem numi o seamă de mari maeștri contemporani ai artei, care în trecut au plătit un anumit tribut formalismului sau naturalismului și care merg astăzi cu încredere pe făgașul realismului socialist, slujesc cu devotament, prin arta lor, poporului.

Este, de asemenea, o naivitate să prezentăm lucrurile ca și cum orice artist care se manifestă în domeniul artei formaliste este devotat trup și suflet burgheziei și este gata s-o slujească oricînd. Situația este mult mai complexă. Mulți artiști recurg la formalism în semn de protest împotriva „puterii banilor", care înăbușă arta. Ei cred în mod sincer că prin creația lor înfierează egoismul burghezului și raci-

lele orînduirii capitaliste. Și, într-adevăr, ea reprezintă adesea un protest împotriva influenței dizolvante a capitalismului, însă un protest anarhic, individualist. Creația lor este revolta unor indivizi izolați, rupți de popor, o provocare la adresa burgheziei în numele propriului „eu" și nu în numele oamenilor muncii.

Fiind ostil față de tot ceea ce este maladiv, diform, poporul este străin și de formalism. Iar poporul este o forță capabilă să insufle artistului viață și să-l readucă pe făgașul ideilor, gîndurilor și sentimentelor sociale înalte. Și nu este de mirare că artiștii cei mai talentați, chiar cei care se găsesc pe făgașul formalismului și naturalismului, sînt atrași către masele populare, tind către realism. Totuși, cea mai mare parte a artiștilor-formaliști și naturaliști contemporani se dezvoltă, sub influența concepției burgheze despre lume, într-o direcție greșită, aptitudinile lor degenerează, slăbesc și își pierd orice valoare, deoarece creația lor este izolată de viața poporului, a oamenilor muncii.

Ideologii burghezi încearcă în fel și chip să denatureze lozinca partinității comuniste în artă și s-o transforme într-o sperietoare care să îngrozească intelectualitatea artistică. Ei încearcă să prezinte lucrurile ca și cum principiul partinității comuniste în artă ar însemna o nivelare a talentelor, o violentare a voinței artistului, un standard etc.

Dar aceasta este o minciună. La cel de-al II-lea Congres unional al scriitorilor, M. Șolohov a arătat foarte bine că: „Despre noi, scriitorii sovietici, dușmanii furibunzi de peste hotare spun că am scrie după cum ne dictează partidul. Lucrurile stau întrucîtva altfel: fiecare dintre noi scrie după cum îi dictează inima, iar inimile noastre aparțin partidului și poporului iubit pe care îl slujim prin arta noastră". Partidul comunist nu impune artiștilor anumite metode de creație. V. I. Lenin, formulînd principiul partinității comuniste în artă, sublinia *în mod deosebit că acest principiu presupune slujirea de bunăvoie a poporului de către artist, asigură posibilități depline de dezvoltare a înclinațiilor individuale, diversitate de stiluri.* În anul 1929, cînd dușmanii partidului, strecurîndu-se în organizațiile literare ale RAPP-ului au încercat să opereze cu lozinca „cei de dreapta" și „cei de stînga" în artă, I. V. Stalin a prevenit, de asemenea, împotriva identificării șablon a părții literare a muncii proletare de partid cu celelalte părți ale muncii proletare de partid.

Socialismul înseamnă înflorirea personalității în toate domeniile vieții sociale, inclusiv în sfera creației artistice. Eliberînd arta de sub puterea capitalului, orînduirea socialistă deschide posibilități cu adevărat nelimitate pentru manifestarea multilaterală a talentelor, a dispozițiilor și aptitudinilor naturale, a individualității creatoare în artă.

Partinitatea comunistă profund înțeleasă îl duce pe artist la zugrăvirea veridică, concret-istorică a realității, îl ajută, corespunzător cu particularitățile talentului lui, să slujească în mod conștient și activ cauzei progresului, intereselor clasei muncitoare și, prin urmare, intereselor fundamentale ale maselor muncitoare. Iată de ce tocmai partidul comunist reunește tot ceea ce este mai bun în artă.

Istoria artei sovietice ne arată că intelectualitatea înaintată merge spre popor, înțelegîndu-și datoria și răspunderea față de el. Istoria artei sovietice arată, de asemenea, că *nu numai artiștii educă poporul într-o anumită direcție, dar și poporul, în primul rînd clasa muncitoare și partidul ei, educă și reeducă intelectualitatea artistică în spiritul comunismului.*

Încă de pe vremea cînd pregătea masele pentru asaltul capitalismului, partidul comunist strîngea cu grijă în jurul său pe artiștii care simpatizau ideile oamenilor muncii, îi educa cu multă grijă, demasca școlile antipopulare mari și mici din artă. Partidul a început această acțiune cu mult înainte de Revoluția Socialistă din Octombrie. Statul sovietic, creat prin eforturile poporului, a manifestat, chiar de la primii săi pași, o grijă permanentă față de dezvoltarea artei, față de inițierea maselor în cultura artistică progresistă. Încă în decembrie 1917 C.C.E. a adoptat o hotărîre specială privind editarea operelor clasicilor literaturii, a proclamat cele mai mari opere ale literaturii beletristice drept patrimoniu al întregului popor. În programul partidului comunist, adoptat în anul 1919 la Congresul al VIII-lea, se menționa că este necesar ca toate comorile de artă, aflate pînă atunci exclusiv la dispoziția exploatatorilor, să devină accesibile oamenilor muncii.

Subliniind legătura dintre arta socialistă și tradițiile progresiste ale clasicilor, partidul comunist arăta totodată că arta socialistă nu se limitează la însușirea trecutului; ea presupune dezvoltarea acestor tradiții pe o bază calitativ nouă, din punctul de vedere al concepției despre lume a clasei muncitoare în perioada dictaturii ei.

Arta socialistă din țara noastră s-a creat și s-a dezvoltat în lupta zilnică și încordată împotriva forțelor și tradițiilor vechii societăți, împotriva individualismului burghez și a curentelor antipopulare. Partidul comunist s-a orientat întotdeauna, în mod hotărît, spre întărirea, prin toate mijloacele posibile, a realismului și a caracterului popular în artă, a acordat întotdeauna o uriașă atenție creșterii artiștilor din mijlocul muncitorilor și țăranilor. Totodată, el a manifestat o adîncă înțelegere față de toți artiștii neproletari, care ar fi putut să meargă alături de clasa muncitoare. El a educat cu atenție și sensibilitate intelectualitatea artistică, ajutînd-o să meargă în pas cu viața poporului, cu masele largi de oameni ai muncii. El a venit la momentul potrivit în ajutorul artiștilor talentați care se abăteau de la calea justă, deviau sau se opreau nehotărîți în fața dificultăților. În momentele de cotitură ale istoriei, dacă artiștii își pierdeau cumpătul, partidul îi ajuta să se regăsească, să înțeleagă just mersul evenimentelor, caracterul și sensul luptei de clasă, să-și găsească locul în rîndurile luptătorilor pentru victoria societății noi, socialiste.

Ar fi greșit să presupunem că partidul s-ar fi găsit vreodată pe pozițiile unui observator străin al artei. Cîtuși de puțin! Încă în rezoluția Congresului al VIII-lea al P.C.U.S. se arăta că datoria și obligația partidului comunist este de a urmări ca „elementele ostile puterii sovietice... să nu promoveze sub forma de literatură, știință și artă, tendințe sociale dăunătoare, contrarevoluționare, care paralizează, într-un fel sau altul, eforturile propagandei comuniste".

Practica dezvoltării artistice în U.R.S.S. a arătat în mod evident că formalismul este străin poporului, că arta antirealistă nu poate satisface cerințele ideologico-estetice ale maselor, cerințe care se dezvoltă în lupta oamenilor muncii pentru transformarea vieții pe baze noi, socialiste.

Sub conducerea partidului comunist, arta realist-socialistă, luîndu-se la întrecere cu vechea artă, a înlocuit-o tot mai mult, astfel că în jurul anilor 1930—1940 ne puteam mîndri cu opere de seamă ale realismului socialist ca *Viața lui Klim Samghin* de M. Gorki, primul volum din romanul lui M. Șolohov *Donul liniștit*, *Ceapaev* de D. Furmanov, *Torentul de fier* de A. Serafimovici, *Înfrîngere* de A. Fadeev, *Liubov Iarovaia* de K. Treniov, *Trenul blindat 14—69* de V. Ivanov, *Crucișătorul Potemkin* de S. Eisenstein, *Mama* de V. Pudovkin etc. În aceste opere, pătrunse de o înaltă

principialitate comunistă, sînt viu exprimate tendințele hotărîtoare ale artei socialiste, cu adevărat populare.

Ca rezultat al victoriei socialismului și al realizărilor uriașe în toate domeniile creației artistice realiste, în U.R.S.S. s-a format și a repurtat victoria definitivă realismul socialist. Acesta a fost rezultatul schimbărilor sociale grandioase care s-au produs în țara noastră și al muncii uriașe depuse de partid și de statul sovietic printre artiști, mărturia apropierii foarte strînse dintre intelectualitatea artistică și popor, ea fiind trup din trupul lui.

După victoria socialismului nu mai avem de-a face cu elemente izolate de cultură socialistă, așa cum a fost înainte de revoluție. Acum întreaga cultură a devenit la baza sa socialistă prin conținut, și toți oamenii de artă sovietici — membri de partid și cei fără de partid — slujesc poporului, fiind astfel exponenții partinității comuniste. „Eu personal — spunea la Congresul al II-lea al scriitorilor sovietici V. Kataev — formal sînt scriitor fără de partid. Dar de mulți ani mă simt nedespărțit de partid. De bunăvoie mă supun tuturor hotărîrilor partidului...".

Sentimentul partinității comuniste, dragostea față de partidul comunist și respectarea fermă a principiilor lui în munca de creație reprezintă marea forță a artei sovietice. Dar această forță nu le este dată scriitorilor sovietici prin naștere. Ea se dobîndește în procesul întregii lor vieți îndreptate spre slujirea poporului. Mulți dintre artiștii sovietici și-au cucerit din plin în adevăratul sens al acestui cuvînt, partinitatea comunistă, străbătînd o cale complexă, chinuitoare și contradictorie de dezvoltare ideologică, pînă cînd s-au situat întru totul și pe deplin pe pozițiile poporului revoluționar. Însăși viața i-a convins că linia bolșevică este singura linie justă și că fiecare artist, care prețuiește părerea poporului și nu se izolează de mase, trebuie să meargă cu bolșevicii, împotriva dușmanilor lor. Cînd muncitorii și țăranii au devenit stăpîni pe soarta lor, luînd puterea în propriile lor mîini, iar partidul comunist a devenit partid de guvernămînt, însemnătatea politicii partidului comunist în viața societății a crescut enorm.

Desigur că și înainte nici un artist nu se afla în afara politicii. Desigur că și înainte fiecare artist participa, într-un fel sau altul, la lupta socială. Dar numai în condițiile orînduirii socialiste, politica statului exprimă interesele întregului popor, iar artistul, care tinde către o oglindire veridică a vieții poporului în artă, nu poate să nu fie un luptător ac-

tiv pentru politica partidului comunist, fără de care mersul înainte al societății sovietice este de neconceput.
Luînd cuvîntul în fața scriitorilor, N. S. Hrușciov a spus: „Forța societății sovietice socialiste constă în unitatea dintre partidul comunist și popor. Politica partidului comunist care exprimă interesele vitale ale poporului este fundamentul orînduirii sociale și de stat sovietice... Nu poți dori să mergi împreună cu poporul fără a împărtăși vederile partidului, linia lui politică. Cine vrea să fie alături de popor, acela va fi întotdeauna alături de partid. Cine stă ferm pe poziția partidului, va fi întotdeauna alături de popor"[1].
În societatea sovietică întreaga artă aparține poporului. A trecut pentru totdeauna timpul cînd poporul nu avea acces spre culmile culturii artistice. Acum pentru oamenii muncii sînt accesibile atît creațiile mărețe ale geniului artistic din trecut, cît și cele din prezent. În condițiile socialismului, pe baza principiilor ideologiei comuniste, se dezvoltă impetuos și arta de amatori a maselor largi populare, ca și arta profesioniștilor. Ele se alimentează și se îmbogățesc reciproc, contribuind la dezvoltarea ideologico-estetică a oamenilor societății sovietice, la educarea lor în spirit comunist.
În anii puterii sovietice, nivelul cultural-estetic al muncitorilor și țăranilor a devenit de nerecunoscut. În prezent, de pildă, este greu de găsit o uzină, un sovhoz o fabrică sau un colhoz din care să lipsească activitatea artistică de amatori. Dar lucrurile nu se mărginesc numai la indici cantitativi. Mai este important încă un fapt, și anume măiestria din ce în ce mai mare a artei de amatori. Au existat odinioară oameni (mai există și astăzi) care afirmau, de pildă, că ansamblurile corale *a capella*, ca cea mai complexă formă a artei corale, sînt accesibile numai profesioniștilor. Totuși, executarea unei partituri fără acompaniament *(a capella)* a devenit acum un bun al multor colective neprofesioniste, care dezvoltă cu succes tradițiile artei cîntecului popular. Și dacă ținem seama că de multe ori corul popular este nu numai executant, ci și creator de melodii noi, va fi clar ce forțe uriașe ascunde arta de amatori a maselor largi populare. În țara noastră, arta de amatori a maselor populare este sprijinită în mod permanent de stat și este organizată pe scara întregii țări. Cu participanții la activitatea artistică de amatori se duce o muncă sistematică de educație ideologico-artistică, iar maeștrii artei profesioniste le acordă un ajutor activ. Toate acestea contribuie la creșterea talentelor populare. Activitatea artistică de amatori pune masele largi în contact cu realizările culturii și artei, dezvoltă gusturile artistice ale maselor și, în același timp, slujește ca izvor nesecat de forțe noi, creatoare, pentru arta profesionistă.
Iată de ce marele avînt al activității artistice de amatori, ridicarea necontenită a nivelului ei ideologico-artistic reprezintă unul din factorii de seamă ai educației ideologico-estetice a poporului și deci al pregătirii unor *oameni multilateral dezvoltați.* Iată de ce activitatea artistică de amatori reprezintă una din condițiile necesare ale formării *artei societății comuniste,* la crearea căreia vor participa, într-un fel sau altul, toți membrii ei.
Nu putem fi de acord cu acei critici literari care, ridicîndu-se în mod just împotriva formelor neviabile ale folclorului, socotesc că în condițiile actuale, cînd în țara noastră întreaga populație a devenit știutoare de carte, formele colective, de masă, ale activității artistice, își pierd însemnătatea. E vorba de o neînțelegere. Am arătat mai sus că, în genere, nu este just să opunem creația individuală celei colective. Acum vom adăuga la cele spuse că socialismul nu limitează, ci, dimpotrivă, dezvoltă toate posibilitățile de creație ale poporului. Acest lucru se vădește în toate sferele vieții sociale, inclusiv în domeniul culturii artistice. Indiscutabil că știința generală de carte a populației U.R.S.S., ca rezultat al revoluției culturale, pune tot mai mult în contact masele cu literatura și cu alte forme ale artei individuale a profesioniștilor. Dar este tot atît de evident că ar fi o greșeală să se deducă formele colective ale activității artistice din „cerințele populației neștiutoare de carte".
Creația colectivă a maselor este *un mod deosebit de creare a operelor de artă,* și a apărut în procesul unei practici artistice îndelungate. Ea are o sferă proprie de acțiune. Nici una dintre formele creației individuale nu poate s-o schimbe sau s-o înlăture. Este adevărat că în anumite momente, creația individuală și cea colectivă de masă se încrucișează. Dar, în primul rînd, activitatea artistică colectivă a maselor își păstrează și aici originalitatea. În al doilea rînd, există genuri cum sînt, de exemplu, zicătorile. Ele se creează, de obicei, în mod colectiv, într-o formă poetică orală, iar particularitățile lor în comparație cu vorbirea scrisă nu pot fi

[1] N. S. Hrușciov, *Pentru o strînsă legătură a literaturii și artei cu viața poporului,* în „Kommunist", nr. 12, 1957, p. 29.

puse la îndoială. În sfîrșit, sînt foarte răspîndite și forme ale creației colective ca, de pildă, prelucrarea colectivă sau crearea de cîntece corale, cuplete etc.

Exagerările sînt dăunătoare pretutindeni. Ele sînt dăunătoare și în rezolvarea problemei formelor actuale ale creației artistice. Iar unii folcloriști socotesc și astăzi că versurile arhaizante ale lui P. I. Riabinin-Andreev, sau M. K. Riabinin reprezintă adevăratul caracter popular, iar operele lui Șolohov sau Fedin stau undeva alături de caracterul popular. E cazul să spunem aici că oamenii care afirmă astfel de lucruri nu văd procesele reale ce au loc în creația artistică a poporului sovietic.

Trebuie să recunoaștem că în cazul de față am accentuat întrucîtva punctul de vedere al apologeților timpurilor de odinioară. Desigur că aceștia nu-i resping de-a dreptul pe Șolohov sau pe Fedin, însă dacă am duce ideea lor pînă la ultimele consecințe logice, ar rezulta tocmai această absurditate.

Influența operelor artiștilor de seamă din trecut și prezent asupra gîndurilor și sentimentelor omului sovietic este atît de mare, încît numai un orb nu ar putea-o vedea. Mai mult decît atît, și creația colectivă a maselor se dezvoltă acum și sub formă orală, și sub formă scrisă, iar arta de amatori folosește atît procedeele colective, cît și pe cele individuale ale creației artistice. Aceasta asigură o legătură mai strînsă între ele decît în trecut.

Se întîmplă adesea ca cele mai bune cîntece și dansuri ale colectivelor de amatori să intre în repertoriul colectivelor de profesioniști, iar numeroasele creații ale artiștilor, scriitorilor, poeților și compozitorilor sovietici să devină un bun al repertoriului oral al colectivelor. De pildă, *Vasilii Tiorkin*, după cum arată poetul A. Tvardovski, „este «produsul» contemporan, semifolcloric, pe care îl formează foiletonul ziarelor și al gazetelor de perete, repertoriul estradei, cupletele, cîntecele de glumă etc. În prezent a dat naștere el însuși unui material bogat de acest gen în practica ziarelor, a edițiilor speciale, a estradei, a producțiilor orale. De unde a venit, acolo se întoarce"[1].

După cum observă folcloriștii, în țara noastră a căpătat o răspîndire tot mai largă forma de colaborare creatoare între artistul profesionist și mase. Ea constă în faptul că poporul

[1] „Despre munca de scriitor", p. 278.

tinde să-și exprime într-o formă artistică părerea despre opera artistului profesionist, continuînd astfel opera preferată de el. Astfel, *Katiușa*, a lui M. Isakovski, nu numai că a intrat definitiv în viața poporului, dar mai există încă și acum în multe variante, care o înfățișează pe eroină în diferite împrejurări ale vieții[1]. Nu mai puțin semnificativă este și istoria existenței unor opere ale poeților sovietici ca *Unde sînteți acum, camarazi de regiment?*, *Norii s-au ridicat deasupra orașului* etc. Toate aceste opere s-au „născut a doua oară", trecînd prin focul creației colective a maselor.

Toate acestea constituie mărturia faptului că în țara noastră s-au schimbat esențial, în comparație cu trecutul, relațiile dintre maeștrii culturii și auditoriul popular — cititorii și ascultătorii operelor de artă. La timpul său, M. E. Saltîkov-Scedrin spunea, cu durere în suflet, că scriitorul nu are prieteni în masa de cititori, că scriitorul scrie, iar cititorul nu citește. „Tu nu exiști drag cititor — scria el — tu nu te-ai născut încă în Rusia! Nu, tu nu exiști"[2]. Cu aceeași amărăciune se plîngea și Dobroliubov că masa poporului este neștiutoare de carte și nu se interesează de creațiile geniului artistic.

În țara socialismului, tabloul este cu totul altul. Aici poporul este judecătorul suprem și cunoscătorul tuturor genurilor și formelor de artă. Luarea de atitudine în presă din partea cititorilor, spectatorilor și a ascultătorilor de rînd în problemele creației artistice, întîlnirile dintre scriitori și cititori, artiști și spectatori, compozitori și ascultători, au devenit la noi un fenomen obișnuit. Artiștii noștri sînt înconjurați de grija și atenția întregului popor. În același timp, auditoriul popular este foarte exigent față de operele artiștilor săi: el nu numai că învață de la artiști, dar îi și învață pe aceștia.

Unitatea dintre artist și popor, între care în societatea socialistă nu există și nu pot exista bariere sociale, de clasă, reprezintă unul din stimulii cei mai puternici ai dezvoltării artei sovietice, socialistă în conținut și națională în formă.

[1] În procesul de prelucrare creatoare, prin adăugiri la opera artistului profesionist, este posibilă și o înrăutățire a textului. Însă chiar în acest caz, pentru specialiști este folositoare studierea acestor prelucrări pentru a înțelege mai bine influența artei asupra maselor.

[2] „Scriitorii ruși despre munca literară", vol. II, Sovetski pisatel, L., 1955, p. 700.

În anii puterii sovietice, în țara noastră s-a format arta populară multinațională, care îmbină creația tuturor națiunilor și popoarelor din U.R.S.S. Putem cita, de pildă, faptul că literatura beletristică din U.R.S.S. se editează în 70 limbi ale diferitelor popoare, dintre care 19 nu au avut, înainte de revoluție, scriere proprie. Sub ochii noștri au apărut și s-au consolidat literaturile naționale: buriat-mongolă, kirghiză, oirotă și multe altele. Procesul formării de noi literaturi continuă și astăzi: cu totul recent au fost primiți în rîndurile Uniunii scriitorilor primii scriitori tabasareni, tați, ciukci. Trebuie să subliniem în mod deosebit creșterea evidentă a măiestriei artistice a exponenților tuturor artelor și literaturilor naționale.

Încă în anul 1934, la primul Congres al scriitorilor sovietici, A. M. Gorki a putut afirma, pe drept cuvînt, că „literatura multinațională, atît de diversă ca limbă, a tuturor republicilor noastre, se manifestă ca un tot unitar în fața proletariatului Țării Sovietelor, în fața proletariatului revoluționar din toate țările și în fața scriitorilor lumii întregi, care ne sînt prieteni"[1]. În anii următori, arta multinațională a Uniunii Sovietice s-a întărit și mai mult: tematica ei s-a lărgit, a crescut bogăția, măiestria, profunzimea cunoașterii artistice a vieții și eficiența ei ideologico-estetică în educarea maselor de oameni ai muncii. Un factor serios a fost, fără îndoială, contactul creator și influența reciprocă dintre culturile artistice ale popoarelor U.R.S.S. pe baza socialismului.

Legătura dintre arta națiunilor și naționalităților care populează țara noastră are rădăcini istorice adînci. Ea s-a format în condițiile contactului economic și cultural permanent dintre popoare, în cursul luptei lor comune împotriva cotropitorilor străini și a dușmanilor interni pentru o viață nouă. Legătura culturală dintre poporul rus, ucrainean și bielorus, care au origine comună, destine istorice comune și limbi înrudite, există din timpuri străvechi. Din timpuri străvechi există și schimbul de folclor dintre popoarele slave și popoarele Gruziei și Armeniei. Este, de asemenea, bine cunoscută influența Rusiei față de popoarele Orientului. Nu este mai puțin cunoscut și faptul că colaborarea frățească în domeniul artei dintre forțele democrate, revoluționare ale poporului rus și artiștii progresiști ai altor națiuni și popoare a întîmpinat

[1] M. Gorki, *Opere în 30 volume*, vol. 27, p. 296.

o opoziție înverșunată din partea țarismului. Absolutismul interzicea operele pline de dragoste de libertate, persecuta pe creatorii lor și încerca să țină în robie spirituală masele de oameni ai muncii, îndeosebi pe oamenii muncii din regiunile periferice naționale. El acționa după principiul preferat al tuturor colonialiștilor — *divide et impera!* Numai în urma victoriei Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, care a pus capăt exploatării și asupririi coloniale, în țara noastră a devenit posibilă dezvoltarea liberă a tuturor popoarelor și a culturilor lor artistice, schimbul prietenesc de experiență artistică, îmbogățirea reciprocă în domeniul artei pe baza egalității în drepturi și a prieteniei.

Oamenii sovietici cunosc și dau o înaltă prețuire monumentelor de seamă ale culturii artistice a popoarelor sovietice. Astfel sînt *David Sasunski, Cîntec despre oastea lui Igor, Manas, Viteazul în blană de tigru, Kalevala,* operele lui Pușkin, Cernîșevski, Nekrasov și Tolstoi, Ceavceavadze și Baratașvili, Orbeliani și Țereteli, ale lui Tumanian și Nalbandian, Franko, Șevcenko și Lesea Ukrainka, ale lui Ahundov, Sabir, Mamedkuli-zade, Valihanov și Abai Kunanbaev, Mukimi, Tukai și ale multor altora. Mai mult decît atît, în condițiile socialismului, cele mai bune opere din trecutul popoarelor U.R.S.S. nu numai că au dobîndit recunoașterea întregului popor, dar și-au căpătat adevărata lor strălucire, deoarece au scăpat de tăieturile cenzurii și de adaosuri străine.

Poetul buriat-mongol, Hoța Namsaraev, a exprimat gîndurile și năzuințele tuturor oamenilor sovietici atunci cînd, în poezia sa *Pușkin*, a spus:

„Prin cîntecele sale el duce
Și acum popoarele către lumină
Și niciodată nu va fi năpădită de buruieni
Cărarea poporului spre poet".

Același lucru îl spun oamenii sovietici despre Rustaveli, Nizami, Navoi, Șevcenko, Tukai, Rainis și despre toți marii exponenți ai culturii artistice din patria noastră. Ei sînt iubiți și apropiați de întreaga familie strîns unită a popoarelor U.R.S.S.

Au trecut pentru totdeauna timpurile cînd operele celor mai buni artiști erau pentru popor o carte cu șapte peceți, cînd poporul era oprimat și neștiutor de carte, cînd suferea sub jugul exploatării și prin condițiile sale de viață era des-

părțit de realizările culturii sale și ale culturii artistice universale. O dată cu victoria Revoluției Socialiste din Octombrie, oamenii muncii au devenit stăpînii tuturor valorilor culturii, inclusiv ale celei artistice. Arta a intrat în mod trainic în viața, în traiul lor. Cele mai bune opere ale trecutului și prezentului devin la noi un bun al maselor largi populare, atît nemijlocit, cît și prin școli, biblioteci, teatre și alte instituții cultural-educative, care au acoperit țara cu o rețea deasă. Aceste instituții duc arta în mase, dezvoltîndu-le sub raport ideologico-estetic.

Un avînt neîntîlnit în trecut au căpătat la noi traducerile de opere beletristice dintr-o limbă în alta. Operele lui M. Șolohov au fost editate în 55 de limbi, cu un tiraj total de 18 886 000 de exemplare, ale lui A. Fadeev — în 56 de limbi, cu un tiraj de 9 638 000 de exemplare, ale lui A. Korneiciuk — în 19 limbi, cu un tiraj total de 1 552 000 de exemplare, ale lui Ianka Kupala — în 10 limbi, cu un tiraj de 2 073 000 de exemplare, ale lui Iakub Kolas — în 17 limbi, cu un tiraj de 1 357 000 de exemplare, ale lui Djambul — în 22 de limbi, cu un tiraj de 1 441 000 de exemplare etc. (după datele de la 1. IX. 1952). Ce înseamnă a da poporului opere literare ale altor popoare, traduse în limba lui natală? Înseamnă a le face apropiate, dragi, a face din ele un bun al propriului popor. Această idee a fost exprimată de poetul iakut L. Popov într-o formă poetică duioasă, în poezia lui *În căsuța lui Cehov:*

„A sosit timpul să-i vorbești iakutului
Ca un prieten în limba lui
Și în suflete, ca un cîntec de olonhosut
Ale tale cuvinte înțelepte purtăm".

Este deosebit de important rolul traducerilor făcute din limbile popoarelor U.R.S.S. în limba rusă care este „transmițătorul", mijlocul puternic de comunicare și legătura culturală între popoarele întregii Uniuni Sovietice, multinaționale. Luînd cuvîntul la cel de-al II-lea Congres al scriitorilor sovietici, Nairi Zarian spunea: „Noi creăm o literatură în zeci de limbi, însă tot ceea ce este mai valoros din ceea ce creăm în diferitele limbi ale patriei noastre devine un bun comun datorită traducerii în limba rusă. În limba rusă am putut cunoaște pentru prima oară poeți și scriitori ca Ianka Kupala și Maxim Tank, Pavlo Tîcina și Oles Goncear, Muhtar Auezov și Gabiden Mustafin, Samed Vurgun și Mehti

Hudein, Gheorghi Leonidze și Iosif Noneșvili, Berda Kerbabaev și Mirzo Tursun-zade, Vilis Lațis și Salomeia Neris. Noi nu ne-am fi putut apropia toate bogățiile valorilor culturale ale popoarelor frățești, dacă nu ne-ar fi ajutat marea limbă rusă".

Traducerile dintr-o limbă într-alta, care au căpătat la noi o răspîndire atît de largă, fac cunoscute popoarelor din U.R.S.S. realizările artei noastre multinaționale. Ele contribuie la îmbogățirea reciprocă a literaturilor naționale, lărgesc orizontul ideologico-teoretic și perfecționează măiestria artistică a scriitorilor tuturor națiunilor și naționalităților din statul nostru socialist. „Îmi este greu să-mi închipui — spunea scriitorul uzbek Ș. Rașidov — cum aș fi putut să scriu fără să cunosc creația lui Iakub Kolas, Vilis Lațis, Andrei Upit, Muhtar Auezov, Gumer Bașirov... Pe mine mă preocupă, de pildă, tema colhozului și de cîte ori apelez la creația scriitorilor sovietici ruși și ai altor naționalități, înrudiți prin spiritul și prin tema lor, aceasta mă face să arunc din nou o privire asupra problemelor care mă interesează, să-mi concentrez mai mult atenția asupra realității, să cuget mai adînc la imagini și la desfășurarea subiectului"[1].

Însă nu numai artiștii, maeștrii artei, dar, ceea ce este deosebit de important, și masele largi de oameni ai muncii de diferite naționalități, cu ajutorul literaturii beletristice traduse, se cunosc mai bine și cunosc viața înconjurătoare, își însușesc experiența valoroasă a popoarelor frățești cresc din punct de vedere ideologic și artistic, lărgindu-și orizontul vieții.

Căile și formele de interacțiune dintre arta rusă și arta altor popoare ale U.R.S.S. sînt foarte variate. Unele literaturi (ca, de pildă, mordvină, oirotă, tuvină etc.) asimilează direct, nemijlocit, toate relizările poporului rus, altele își însușesc aceste realizări nu numai nemijlocit, ci și prin intermediul popoarelor înrudite și apropiate ca limbă, care au o istorie mai complexă și care au acumulat o experiență artistică mai bogată. În același timp, arta rusă absoarbe toate elementele valoroase cultivate cu grijă de alte popoare. Astfel, în procesul relațiilor creatoare și al colaborării prietenești, crește an de an arta tuturor națiunilor și popoarelor Uniunii Sovietice. La aceasta ajută și formele organizatorice, consti-

[1] „Literaturnaia gazeta", 1 ianuarie 1956.

tuite în anii puterii sovietice: organizații unionale de creație ale scriitorilor, compozitorilor, pictorilor, munca în comun a regizorilor și actorilor la diferite spectacole, la opere cinematografice etc. În fine, este greu să nu subliniem însemnătatea faptului că în țara noastră se organizează în mod sistematic treceri în revistă ale activității artistice a popoarelor U.R.S.S., se organizează expoziții de pictură, de artă aplicată și concerte atît ale colectivelor de amatori, cît și ale maeștrilor artei profesioniștilor. Însemnătatea unor asemenea măsuri constă în faptul că, pe această cale, popoarele U.R.S.S. își vorbesc direct, nemijlocit, prin artă, și se cunosc din ce în ce mai bine. Aceste forme contribuie la unirea forțelor artiștilor din republicile frățești și la permanenta lor dezvoltare creatoare.

Să luăm ca exemplu organizațiile de scriitori. La cel de-al II-lea Congres unional al scriitorilor au participat delegați aparținînd a 45 de naționalități; semnificativ este că dacă la primul Congres al scriitorilor, din partea Ucrainei au participat 30 de delegați, la cel de-al II-lea Congres au participat 71, și, corespunzător, din partea Kazahstanului — 4 și 20, Armeniei — 19 și 36 etc. Este caracteristic că la cel de-al II-lea Congres al scriitorilor au participat pentru prima oară tuvinii, carelii, dunganii, hakașii. Iată un indice al creșterii forțelor scriitoricești în republicile unionale ale Uniunii Sovietice.

Dezvoltarea artistică a popoarelor U.R.S.S. s-a înfăptuit pe căi specifice, însă ea s-a desfășurat pe făgașul unic al colaborării și întrajutorării socialiste pentru un scop comun — crearea unei arte unice în ceea ce privește principiile sale ideologico-artistice, a unei arte socialiste, cu adevărat populare. *Caracterul popular socialist al artei sovietice exprimă înfățișarea spiritual-politică, năzuințele, gîndurile și sentimentele poporului eliberat de exploatare — constructor al comunismului. Arta sovietică reflectă viața tuturor popoarelor U.R.S.S.*, unite în năzuințele lor, strîns legate prin unitatea moral-politică, prin prietenia și patriotismul sovietic. Totodată, arta sovietică nu se limitează la oglindirea vieții oamenilor muncii din țara noastră, ci reflectă și viața popoarelor de peste hotare.

Artiștilor sovietici le este străină limitarea națională. Ei respectă toate popoarele, indiferent de rasă și națiune. Pe artistul sovietic îl bucură succesele tuturor popoarelor, succese care contribuie la înflorirea lor, și-l revoltă pînă-n

adîncul sufletului orice nedreptate, oriunde ar avea loc, ca și răul social, sub orice forme s-ar manifesta el. Este destul să amintim poeziile despre America ale lui V. Maiakovski, *Furtuna* și *Al nouălea val* de I. Ehrenburg, *Chestiunea rusă* de K. Simonov, poeziile lui N. Tihonov și Mirzo Tursun-zade pe teme de peste hotare, *Dincolo de marea albastră* de A. Malișko, *Impresii din Anglia* de M. Bajan și alte opere ale literaturii sovietice. Ele atestă *caracterul popular al artei sovietice, reflectă unitatea frățească dintre oamenii muncii din întreaga lume în lupta împotriva tuturor formelor de exploatare și oprimare.*

Arta socialistă sovietică este internaționalistă prin natura sa, ea educă oamenii muncii în spiritul solidarității internaționale, al prieteniei, al respectului față de drepturile și cultura tuturor popoarelor, mari și mici, întărește încrederea popoarelor asuprite din țările capitaliste în forțele lor, în victoria lor. În condițiile actuale, cînd în întreaga lume s-a accentuat spiritul activ al maselor de oameni ai muncii, însemnătatea artei sovietice este deosebit de mare.

În epoca noastră, metoda realismului socialist a căpătat largi „drepturi de cetățenie"; ea îi înarmează pe artiștii din U.R.S.S. și din țările de democrație populară. Metoda realismului socialist este adoptată și de cei mai buni artiști progresiști din țările capitaliste. Aceasta creează condiții deosebit de prielnice pentru răspîndirea artei socialiste, pe baza schimbului reciproc de realizări în domeniul creației artistice.

POPORUL — EROUL PRINCIPAL AL ARTEI SOCIALISTE

Arta realismului socialist este o etapă istorică nouă în dezvoltarea artistică a omenirii. Recunoscînd rolul progresist uriaș al moștenirii clasice, arta realismului socialist o dezvoltă în mod creator, corespunzător cu cerințele ideologico-estetice și culturale ale contemporaneității. Această artă este inovatoare prin tematica, sarcinile și concepția sa despre lume, este optimistă prin esența sa.

Pentru prima oară în arta universală, arta sovietică a înfățișat, în toată vigoarea lui, pe eroul principal și creator al istoriei — poporul în dezvoltarea sa. El este înfățișat în mod istoric-concret, ca făuritor de forme noi în viața socială, ca constructor al societății noi, comuniste. Continuînd

și dezvoltînd cele mai bune tradiții ale artei progresiste, prerevoluționare ruse și însușindu-și realizările artiștilor progresiști de peste hotare, arta sovietică pune în centrul atenției sale viața poporului. În ea personajele nu sînt zugrăvite abstract, rupte de societate, ci ca reprezentante ale unor anumite forțe sociale, clase, partide. Așa este, de pildă, creația întemeietorului literaturii sovietice, A. M. Gorki.

Operele lui sînt un imn închinat poporului muncitor, care s-a ridicat sub conducerea clasei muncitoare și a partidului ei la lupta împotriva asupritorilor și care și-a cucerit fericirea și libertatea. A. M. Gorki arată clar cum în cursul luptei revoluționare crește conștiința socialistă a proletariatului, cum clasa muncitoare și partidul ei strîng în jurul lor masele de oameni ai muncii. El îi demască pe scriitorii reacționari care nutresc o ură înverșunată față de revoluție, zugrăvind-o ca triumf al unor forțe distructive, stihinice, ca manifestare a instinctelor bestiale ale oamenilor. În descrierea lui A. M. Gorki, muncitorii nu sînt jertfe supuse ale muncii de ocnă, ci creatori care clădesc pe ruinele vechii lumi forme noi de viață socială. Ei năzuiesc spre cunoaștere, spre unire, spre socialism. Totodată, este caracteristic că în operele lui Gorki calitățile pozitive nu sînt proprii numai unor oameni izolați, aleși din popor, ci constituie specificul a milioane de oameni. Cu un tact excepțional și cu un adînc simț al adevărului vieții, el dezvăluie procesul în cursul căruia poporul, clasa muncitoare, ridică din mijlocul său conducători-eroi; el arată cum partidul, conducătorul colectiv al clasei muncitoare, organizează și educă masele largi populare. Acest lucru este oglindit cu o putere deosebită în romanul *Mama* — remarcabilă operă de artă a proletariatului socialist.

Să ne amintim și de vestitul poem al lui V. Maiakovski *Vladimir Ilici Lenin*. În acest poem chipul lui Lenin apare nespus de viu: el este conducătorul și dascălul genial al oamenilor muncii, care „a cuprins tot pămîntul dintr-o dată" și, în același timp, a fost „cel mai om dintre oameni". Maiakovski polemiza cu înflăcărare cu artiștii care-l înfățișau pe Lenin ca erou mitologic, ca „proroc". Poetul, credincios adevărului istoric, îl zugrăvește pe marele conducător, ca și etapele principale ale biografiei lui, în legătură indisolubilă cu istoria mișcării muncitorești, cu istoria partidului comunist. Maiakovski arată cu multă măiestrie cum, „primind puterea și gîndurile maselor, Lenin creștea o dată cu

clasa". Întreaga logică artistică a poemului spune că Lenin și partidul sînt de nedespărțit, că Lenin este „știința, forța și arma noastră":

„Partidul și Lenin —
frați gemeni
Istoria — mamă
îi socoate asemeni.
Iar noi,
spunînd: Lenin —
partidul numim,
Partidul noi spunem —
la Lenin gîndim."[1].

Scriitorii sovietici continuă tradițiile glorioase ale lui Gorki și Maiakovski. Ei dezvoltă în mod creator metoda realismului socialist.

Operele de talent ale scriitorilor noștri sînt originale, deosebite unele de altele. Ele poartă pecetea individualității vii a artiștilor, însă au ca element comun faptul că în literatura sovietică eroul principal este poporul-creator, luptător pentru comunism. Or, unii dintre literați tratează noțiunea de imagine artistică într-un mod foarte îngust, o reduc numai la oglindirea individualizată a unui anumit caracter. Astfel, analizînd *Donul liniștit* al lui M. Șolohov, unii priveau soarta lui Grigori Melehov izolat de înlănțuirea generală a caracterelor. Și, făcînd această operație cu romanul, îl acuzau pe Șolohov că chipul lui Grigori nu este tipic. Ei transformau de fapt epopeea populară în descrierea vieții lui Grigori Melehov, cînd în realitate soarta lui nu poate fi înțeleasă în afara evenimentelor istorice descrise în roman, al cărui erou principal este poporul. Și acest lucru este important de subliniat. Fapt este că prin trăirile unor eroi tipici, artistul îl poate apropia pe cititor de înțelegerea psihologiei participanților la mișcarea populară. Însă cauzele mișcării, conflictele sociale care pun în acțiune mase uriașe de oameni nu pot fi explicate pe această cale. Ele pot fi explicate numai înțelegînd păturile sociale pe care le reprezintă eroul, precum și ideologia acestor pături.

S-a arătat mai sus că tipicul nu poate exista în afara elementului de masă, înfățișat direct sau numai ca o tendință. Din exemplul lui Grigori Melehov ne putem convinge cu ușurință încă o dată că trăsăturile individuale ale carac-

[1] V. Maiakovski, *Vladimir Ilici Lenin* (în românește de Cicerone Theodorescu), Editura Cartea Rusă, București, 1954, p. 48.

terului tipic relevă întotdeauna elementul general, de masă. Cine este Grigori? El nu este numai o personalitate vie, particularităţile lui individuale cuprind şi ceva general. M. Şolohov dezvăluie cititorului cu o măiestrie uimitoare sufletul lui Grigori Melehov, ţăran-cazac. El arată şi dragostea acestuia de muncă şi trufia de castă, însuşită din copilărie. Şi, pe măsura desfăşurării subiectului, cu cît se conturează mai amănunţit în faţa noastră chipul lui Grigori, oscilaţiile, căutările şi suferinţele lui, cu atît devine mai clară viaţa căzăcimii şi stratificarea ei, fierberea provocată în mijlocul cazacilor de revoluţie şi de războiul civil.

Fără îndoială că Grigori Melehov s-a legat puternic de căsuţa sa, de viaţa căzăcească unde demnitatea omului este apreciată după numărul medaliilor şi unde cuvîntul „superiorului" este lege. Însă proprietarul n-a anihilat omul din el. În Grigori trăieşte o adîncă nevoie de dreptate, de omenie, setea de bine şi frumos. Adesea demnitatea lui omenească se ridică deasupra prejudecăţilor de castă. El nu merge pe aceeaşi cale cu familia Listniţki, dar nici nu vrea să plece din gospodăria sa, deoarece prejudecăţile de castă îi ţin sufletul prins ca într-un cleşte.

Care este ieşirea? Cînd începe revoluţia care pune în mişcare toate păturile societăţii, inclusiv căzăcimea, Grigori „rătăceşte ca viforniţa în stepă". Ciubatîi şi Garanja, Izvarin şi Podtelkov — iată polii între care se zbate Grigori căutîndu-şi un loc în viaţă. Şi soarta tragică a lui Grigori, în finalul romanului *Donul liniştit*, nu este nici pe departe întîmplătoare. Îndepărtîndu-se de popor, Grigori Melehov a înăbuşit în sine omul şi tot ce era omenesc. Nu zadarnic în înfăţişarea sa a apărut ceva „ursuz". Tot ceea ce se opune poporului, revoluţiei este condamnat — iată concluzia finală la care îl conduce Şolohov pe cititor. Şi faptul că el arată cum se prăbuşesc tradiţiile seculare de castă ale cazacilor, sub presiunea noului, este deosebit de semnificativ. Acest lucru subliniază şi mai izbitor condamnarea a ceea ce este vechi: căci dacă şi cazacii, care erau socotiţi sprijinul sigur al tronului, „au cedat", înseamnă că vechiul a putrezit într-o asemenea măsură încît nu se mai poate menţine. Acest lucru îl înfăţişează cît se poate de bine şi soarta familiei Melehov în întregime şi, îndeosebi, soarta lui Grigori.

Iată de ce în chipul lui Grigori Melehov nu putem separa individualul de general. Iată de ce nu putem înţelege nimic din romanul *Donul liniştit*, dacă urmărim numai descrierea

vieţii lui Grigori şi nu vedem cauzele care îi determină faptele.

Putem spune de-a dreptul că încercările de a reduce un chip artistic numai la zugrăvirea individualizată a unui caracter sînt lipsite de temeinicie; ele decurg din înţelegerea greşită a problemei corelaţiei dintre individ, clasă şi popor, din faptul că omul este privit în afara legăturii cu clasa, cu poporul.

Pe de altă parte, în unele opere de artă autorii cad într-o altă extremă — la ei poporul apare ca o masă informă. „Despersonalizarea" poporului în artă este o deficienţă foarte serioasă. Caracterul ei nefast a fost remarcat, la vremea sa, în mod deosebit. de mulţi reprezentanţi de frunte ai artei sovietice. Astfel, K. S. Stanislavski cerea ca fiecare personaj să fie în mod distinct original, chiar şi în scenele de masă, ca spectatorul să-şi poată reprezenta limpede caracterul şi biografia fiecăruia dintre participanţii la scena de masă. După cum ne relatează N. Gorceakov, Stanislavski spunea: „În viaţă oricît de mare ar fi mulţimea care intră în cercul atenţiei noastre, în ea fiecare om trăieşte cu viaţa lui individuală. Cei mai buni dintre pictorii noştri realişti au fixat în mod strălucit acest lucru pe pînzele lor. Să ne amintim de *Dimineaţa execuţiei streliţilor* de Durikov, *Cazacii din Zaporojie* de Repin, *Ivirea lui Cristos în faţa poporului* de Ivanov"[1].

Totuşi, ar fi greşit să afirmăm pe această bază că în artă trebuie înfăţişate numai chipurile unor anumiţi oameni din popor şi nu trebuie înfăţişate masele populare, colectivul. Putem numi o serie de opere şi din arta presocialistă în care este înfăţişată imaginea colectivă a poporului-erou. Aşa sînt, de pildă, în literatura rusă *Fata căpitanului* de Puşkin, *Borodino* de Lermontov, *Povestiri din Sevastopol* şi romanul *Război şi pace* de Lev Tolstoi. În literatura sovietică această tradiţie a clasicilor a fost îmbogăţită şi sporită. Mai mult decît atît, zugrăvirea poporului în imagini artistice constituie tendinţa principală în dezvoltarea romanului sovietic, a artei sovietice în ansamblu. Arta sovietică redă chipul colectiv viu al poporului, al partidului, al patriei noastre socialiste.

Dar desigur că tradiţiile înaintate ale artei din trecut nu sînt însuşite de către artiştii sovietici în mod mecanic, ci

[1] N. Gorceakov, *Lecţiile de regizorat ale lui K. S. Stanislavski*, Editura Iskusstvo, M., 1951, pp. 129—130.

în mod creator, sînt fertilizate prin experienţa vieţii socialiste şi a ideologiei socialiste. De aceea, zugrăvirea poporului în arta sovietică se deosebeşte esenţial, prin principiile sale ideologico-creatoare, de ceea ce ne-a dat arta epocii prerevoluţionare, chiar în manifestările sale cele mai înalte. Şi nu este vorba numai de latura pur cantitativă (în arta presocialistă chipul colectiv al poporului-erou nu a fost şi nu a putut fi obiectul principal al oglindirii în artă), dar şi de abordarea nouă, cu adevărat inovatoare a cunoaşterii vieţii poporului şi a rolului lui în societate, în istorie.

Se ştie prea bine că orice artist care creează o operă populară monumentală nu se limitează la simpla redare a evenimentelor şi fenomenelor istorice. El tinde să le fundamenteze din punct de vedere filozofico-politic, adică să înţeleagă şi să dezvăluie cauzele principale care au dat viaţă mişcării maselor largi populare şi marilor schimbări sociale. Iar aceasta nu este o sarcină uşoară; ea a fost deosebit de complicată în arta presocialistă. Pînă la apariţia marxismului, legile dezvoltării sociale nu se cunoşteau.

Este adevărat că artiştii mari din trecut ajungeau uneori la ipoteze şi observaţii adînci în explicarea evenimentelor istorice, a mişcărilor sociale. Însă înţelegerea abstractă, metafizică a cauzelor reale ale dezvoltării sociale încătuşa şi creaţia lor artistică. Astfel, L. N. Tolstoi în *Război şi pace* a văzut cu ochiul său pătrunzător de artist că înfrîngerea oştilor napoleoniene în Rusia era rezultatul forţei de neînvins a poporului care s-a ridicat la luptă pentru libertatea şi independenţa sa naţională, împotriva cotropitorilor străini. În *Război şi pace* sînt nenumărate tablouri de vitejie a poporului, scene de masă care zugrăvesc forţa eroismului popular. Tolstoi a înţeles în mod genial caracterul popular al războiului din anul 1812. El a reuşit să înţeleagă clar şi faptul că principalele cauze ale evenimentelor istorice nu pot fi explicate pornindu-se de la sentimentele, planurile şi ideile diferiţilor monarhi, conducători de oşti etc. El a înţeles că lucrurile sînt mult mai complexe, că evenimentele istorice nu reprezintă un haos de întîmplări, însă, ridiculizînd în mod caustic pe gînditorii care, necunoscînd cauzele reale ale mersului istoric, se bizuiau pe „măria-sa" întîmplarea, L. N. Tolstoi a căzut, în ultimă instanţă, el însuşi prizonier „milioanelor de întîmplări". Şi, încurcîndu-se în ele, Tolstoi a apelat la predestinare, deoarece nu reuşise să găsească adevărata explicaţie a mişcării istorice. L. N. Tolstoi judeca astfel: orice fenomen, de pildă, înălţarea sau căderea lui

Napoleon, este generat de milioane de cauze externe şi orice efect al acestor cauze este necesar. Şi deoarece totul se produce sub influenţa cauzelor care nu depind de voinţa oamenilor, înseamnă că istoria nu poate fi cunoscută.

Astfel, tendinţa de a înţelege desfăşurarea istorică concretă a evenimentelor războiului pentru apărarea patriei din anul 1812, în condiţionarea lor cauzală, l-a dus în ultimă instanţă pe Tolstoi la fatalism: după părerea lui Tolstoi, oamenii sînt simple unelte ale providenţei divine. Aceasta nu este altceva decît o explicaţie religios-idealistă a istoriei. Ea denaturează procesul istoric real, legile lui, denaturează tabloul adevărat al raportului dintre personalitate şi masă.

De altfel, vorbind despre modul în care redă L. N. Tolstoi în *Război şi pace* legătura dintre mase şi personalitate, nu trebuie să cădem în unilateralitate. Nu trebuie să uităm că, în *Război şi pace*, Tolstoi dezvăluie cu măiestrie netemeinicia totală a cultului unei „mari personalităţi", continuînd munca începută de Puşkin, de a spulbera cultul lui Napoleon şi programul umanist puşkinean, „Eroul să fie în primul rînd om". Ar fi greşit să nu ţinem seama şi de concluziile pozitive la care ajunge Tolstoi atunci cînd descrie unul dintre cele mai mari evenimente din istoria Rusiei — războiul pentru apărarea patriei din anul 1812 împotriva lui Napoleon.

După cum s-a mai arătat, L. N. Tolstoi este în absolut dezacord cu acei gînditori şi artişti care-l transformau pe erou într-un supraom ce-şi impune voinţa evenimentelor istorice. Mai mult decît atît, în *Război şi pace* Tolstoi a enunţat şi a dezvăluit în mod artistic ideea că forţa unui om mare rezidă în mişcarea de masă a poporului care l-a promovat. Descriind chipul înţeleptului conducător de oşti, Kutuzov, L. N. Tolstoi scria că izvorul pătrunderii adînci a lui Kutuzov în sensul evenimentelor desfăşurate rezidă în legătura cu poporul, în opoziţie cu Napoleon care desconsidera „starea de spirit a trupelor", părerea poporului. Totuşi, din cauza concepţiei sale fataliste asupra istoriei, L. N. Tolstoi nu şi-a putut duce ideea pînă la capăt.

Într-adevăr, în accepţia lui L. N. Tolstoi oamenii mari reprezintă numai simbolurile evenimentelor. Ei nu sînt în stare să schimbe ceva, sînt întru totul sub puterea stihiei care-i poartă. Zugrăvind chipul lui Kutuzov, Tolstoi a accentuat cu o putere deosebită că acesta ar fi pornit lupta de la Borodino împotriva propriei sale voinţe, că lui Kutuzov

i-ar fi fost propriu un mod fatalist de a gîndi, ceea ce îl făcea să nu intervină în acțiuni, să urmeze în mod pasiv evenimentele etc. În același timp, Tolstoi, ca artist genial, intră adesea în contradicție cu propria sa concepție filozofică fatalistă asupra istoriei. El arată cum Kutuzov, spre deosebire de Pfuel, obișnuit să acționeze în cadrul unor scheme gata făcute, nu numai că a ținut seama de starea de spirit a oștilor, a privit cu luare aminte această forță, ci a și „condus-o atît cît i-a stat în putere". Kutuzov lua hotărîri în cunoștință de cauză. El știa să ridice moralul, spiritul combativ al trupelor. El acționa întotdeauna corespunzător cu împrejurările (la Consiliul de Război din Fili, înțelepciunea lui Kutuzov s-a manifestat cu o putere deosebită — după cum se vădește în roman).

Aceste contradicții din conținutul ideologico-artistic al romanului *Război și pace* nu sînt întîmplătoare. Înclinația lui Tolstoi de a căuta „principii morale veșnice", care să înlocuiască dialectica vieții vii, întîmpina opoziția faptelor reale de care, firește, artistul nu putea să nu țină seama.

Foarte caracteristică este în această privință și poziția lui A. S. Pușkin în povestirea *Fata căpitanului*, o mare operă a artei clasice ruse.

Măreția lui Pușkin (ca și, mai tîrziu, măreția lui Tolstoi) a constat în faptul că el a găsit rădăcinile vieții, cu adevărat naționale, în popor, și a înfățișat poporul ca o forță puternică ce însănătoșește toate păturile societății. Pentru Pușkin și Tolstoi, atitudinea față de popor era principala măsură a tuturor meritelor umane. În *Război și pace* poporul este acela care purifică pe cei mai buni exponenți ai nobilimii, punîndu-i în contact cu mișcarea de eliberare. În *Fata căpitanului* situația este aproximativ aceeași: cu cît nobilii sînt mai apropiați de popor, cu atît sînt mai buni, mai plini de omenie.

În ce constă ideile înaintate ale lui Pușkin? Pe scurt, ele se referă la instrucțiunea, îmbunătățirea moravurilor, educarea nobililor în spiritul înțelegerii datoriei lor cetățenești. Prin urmare, nici Pușkin nu a putut depăși limitele umanismului etic, nu a știut să înlăture concepția abstract-rațională asupra procesului istoric, deși el a oglindit desigur cu mult mai multă profunzime decît alți oameni de artă din secolul al XIX-lea situația istorică reală a țăranilor, cauzele mișcării Pugaciov și diferențierea socială a participanților la această mișcare. Bineînțeles că în toate acestea și-au găsit reflectarea anumite cauze de ordin obiectiv.

Trebuie să spunem că nu numai laturile puternice, ci chiar și greșelile din creația marilor artiști au avut o bază reală. Atunci cînd, de pildă, Pușkin, arătînd tragismul răscoalei lui Pugaciov și recunoscînd întru totul caracterul ei inevitabil (asuprirea inumană i-a silit pe țărani să se răscoale), a ajuns totuși la concluzia că „răzvrătirea rusă este lipsită de sens", iar Tolstoi i-a atribuit lui Kutuzov filozofia fatalismului, aceste afirmații au și ele o anumită explicație istorică. Este evident faptul că în condițiile unei societăți în care dezvoltarea are loc în mod spontan, activitatea personalității, chiar a unei personalități de seamă, este limitată, ciuntită. Această situație și-a găsit într-un fel sau altul expresia și în chipul lui Kutuzov din *Război și pace*.

Prin urmare, explicația laturilor slabe din oglindirea rolului istoric al poporului în operele artei presocialiste nu trebuie căutată numai în limitarea concepției despre lume a artiștilor, ci și în limitarea practicii sociale însăși în condițiile societății ce se dezvolta spontan. Și, dimpotrivă, abordarea nouă, cu adevărat înnoitoare a oglindirii poporului în arta sovietică nu este legată numai de faptul că artiștii noștri cunosc legile dezvoltării sociale, descoperite de marxism, dar și de situația nouă pe care o deține poporul în societatea socialistă. Lupta de clasă a proletariatului revoluționar și, îndeosebi, victoria revoluției socialiste în U.R.S.S. au deschis orizonturi largi, fără precedent, activității creatoare, constructive a maselor populare, conduse de partidul comunist. Și nu este de mirare că, chiar de la primii pași ai puterii sovietice, în centrul atenției artiștilor sovietici s-a situat problema creației constructive a maselor, în toate domeniile vieții sociale. Realitatea a oferit un material foarte bogat care să fie folosit în acest scop. În condițiile dictaturii proletariatului, oamenii muncii sub conducerea partidului comunist au devenit pentru prima oară creatorii conștienți ai istoriei lor, ai vieții noi, comuniste. De aceea, în arta societății sovietice au căpătat o importanță uriașă operele în care eroul principal nu este o anumită personalitate, ci poporul, masele largi de oameni ai muncii, care făuresc istoria. Se înțelege că și aici personalitatea nu și-a pierdut cîtuși de puțin nici rolul, nici individualitatea sa. Însă aici ea nu este privită prin ea însăși, ci este inclusă în acțiunea revoluționară colectivă, în cursul căreia poporul transformă lumea și pe sine însuși.

Desigur că și înainte, în creația artiștilor de seamă din perioada presocialistă, oamenii simpli din popor apăreau ade-

sea în toată frumusețea lor naturală. Și înainte au fost artiști care descriau eroismul neprecupețit al poporului, apărător al onoarei, libertății și independenței patriei. Dar nu așa ca în operele artiștilor sovietici, care descriu nu numai avîntul poporului, ci avîntul lui *socialist*, nu numai eroismul poporului, ci eroismul *luptei lui active pentru victoria revoluției socialiste, pentru victoria comunismului*, eroismul conștient al poporului care și-a luat soarta în propriile sale mîini.

Desigur că și înainte, în arta presocialistă, au existat artiști care au zugrăvit transformarea și creșterea conștiinței oamenilor în cursul luptei de eliberare. Dar și acest lucru nu este nici pe departe identic cu cel pe care îl găsim în arta sovietică. În operele artiștilor sovietici nu este vorba despre anumite personalități, ci despre transformarea revoluționară a existenței și conștiinței unor *mase mari de oameni, a unor întregi grupuri sociale*. Acest lucru îl demonstrează elocvent, de pildă, numeroasele opere ale scriitorilor sovietici, închinate războiului civil sau colectivizării agriculturii. În ele se dezvăluie formarea și creșterea conștiinței socialiste a maselor în lupta chinuitoare și grea împotriva rămășițelor trecutului, ca și frumusețea sentimentelor poporului care a cunoscut bucuria vieții libere.

În operele artiștilor sovietici se arată clar că înflorirea personalității în condițiile orînduirii sovietice nu poate fi înțeleasă izolînd-o de mase, de lupta poporului pentru victoria societății noi. Dezvoltarea spirituală a personalității în societatea sovietică este indisolubil legată de dezvoltarea spirituală a maselor, a întregii societăți. În ce constă atracția, frumusețea morală a chipului lui Ceapaev? În faptul că istoria vieții lui este istoria poporului. Eliberîndu-se încet, dar sigur, în cursul revoluției de ceea ce-i lăsase ca o drojdie vechea societate, el a mers drept spre viața nouă. Revoluția i-a dat posibilitate lui Ceapaev să-și deschidă larg aripile de vultur. Și cine i-a ajutat lui Ceapaev, acest om înzestrat de la natură, să se transforme într-un comandant talentat, într-un conducător al poporului? Comisarul-comunist Klîcikov, partidul comunist. D. Furmanov nu ascunde slăbiciunile lui Ceapaev; scriitorul îl înfățișează pe legendarul comandant de divizie „cu toate nimicurile sale omenești". Și aceasta nu diminuează cîtuși de puțin chipul lui Ceapaev, deoarece lipsurile lui nu sînt vicii organice, ci slăbiciuni care dispar în lupta revoluționară. În schimb, forța lui Ceapaev este însăși forța poporului revoluționar

care i-a dat naștere lui Ceapaev și l-a înzestrat cu o conștiință și o fermitate de neclintit în lupta pentru revoluție.

Să ne amintim de *Torentul de fier* al lui A. Serafimovici. În acest roman, chipul lui Kojuh ocupă un loc important. Dar încercați să vi-l reprezentați în afara masei, independent de ea. Nu va ieși nimic, deoarece poporul este cel ce i-a dat naștere lui Kojuh și în afara poporului, fără popor, el nu reprezintă nimic. Povestind despre munca lui la romanul *Torentul de fier*, Serafimovici spunea: „Kojuh este și nu este erou. El nu este erou deoarece dacă masa nu ar fi făcut din el conducătorul său, dacă nu i-ar fi dat conținutul său, Kojuh ar fi rămas un om cu totul obișnuit. Dar el este, în același timp, și erou, pentru că masa nu i-a inoculat numai conținutul său, dar a mers după el, i s-a subordonat ca unui comandant"[1].

Mai clar decît Kojuh este înfățișat conducătorul maselor, Levinson, în romanul lui A. Fadeev, *Înfrîngere*. Scriitorul descrie viața lui spirituală în toată complexitatea și cu tot caracterul ei contradictoriu — „dialectica sufletului lui". Dar nici Levinson nu reprezintă o unitate magică în stare să imprime valoare zerourilor, prin care literatura burgheză înțelegea și înțelege pe oamenii simpli. El este, desigur, o unitate importantă, însă numai prin faptul că poartă în sine puterea maselor. Fără popor, și Levinson este un zero. Autorul nu-l distinge prin nimic pe Levinson din masă și, mai mult decît atît, subliniază în mod conștient caracterul lui comun, faptul că nu este „prin nimic remarcabil". În același timp însă, scriitorul nu-l dizolvă pe Levinson în masă, și nici masa nu o lipsește de personalitate. Capacitățile organizatorice și forța de conducere bolșevică sînt dezvăluite în caracterul lui Levinson în mod clar și precis. El este umanist, însă umanismul lui nu este o iubire abstractă de oameni, ridicată în slăvi de mulți artiști din trecut. Este un umanism de clasă, al proletariatului revoluționar, care a ridicat poporul, sub conducerea partidului comunist, la lupta împotriva forțelor răului din calea oamenilor muncii, către o viață fericită.

Toate acestea ne arată că în conformitate cu adevărul vieții, cu schimbările serioase din viața socială, arta sovietică pune și rezolvă într-un chip nou problema maselor și a conducătorilor, deoarece masele au acum un conducător la care înainte nici nu puteau visa. Acest conducător este

[1] „Despre munca de scriitor", p. 211.

marele partid al comuniștilor — conducătorul colectiv al maselor, avangarda clasei muncitoare, forța îndrumătoare și organizatoare a poporului. Și, în acest sens, nu este întîmplător faptul că problema biruirii caracterului spontan și a introducerii conștiinței revoluționare în mase, problema organizării maselor și a conducerii lor revoluționare de către partidul comunist ocupă un loc atît de însemnat în istoria artei sovietice.

Totodată, este caracteristic că aici experiența vieții i-a antrenat pe artiști, adîncind, îmbogățind și lărgind reprezentările lor asupra factorului conștient din mișcarea de masă a poporului. În practică, în viața de toate zilele, artiștii se convingeau de marea forță ideologică și organizatorică a partidului comunist. Ei creșteau din punct de vedere ideologic în procesul muncii lor creatoare. Astfel, Vs. Ivanov în *Povestiri cu partizani* a supraapreciat în mod vădit puterea spontaneității în mișcarea populară. În piesa sa *Trenul blindat 14—69* el a îndreptat această greșeală, scoțînd mai mult în relief rolul conducătorului comitetului revoluționar ilegal, Peklevanov. Viața a fost o școală de mare preț și pentru unul din cei mai de seamă scriitori sovietici, K. Fedin. Operele lui *Primele bucurii* și *O vară neobișnuită* au constituit, în comparație cu cele anterioare, un pas însemnat înainte în înțelegerea locului și rolului partidului bolșevic în transformarea revoluționară a țării. Toate acestea reprezintă evoluția logică a artiștilor, care, privind cu luare aminte viața, studiind-o, învață de la popor și prin puterea creației lor influențează activ mintea, sentimentele și voința maselor.

Unii scribi burghezi reproșează artiștilor sovietici că aceștia ar scrie după un șablon: că în arta sovietică ar acționa pretutindeni bolșevicii care duc după ei masele. Faptul că în arta sovietică chipul bolșevicului ocupă un loc central, este cît se poate de adevărat. Însă aceasta nu este o metodă literară și cu atît mai puțin un șablon creat de artiști după bunul lor plac, sau după indicații date „de sus". Aceasta e însăși logica vieții, iar arta nu este decît oglinda ei. În operele care reflectă veridic realitatea sovietică nici nu poate fi altfel, deoarece în fruntea tuturor acțiunilor poporului, în fruntea grandioasei munci constructive, desfășurată în țară, merg comuniștii. Atunci cum este posibil ca, zugrăvind poporul, faptele lui eroice, victoriile lui, să dai uitării conducerea de către partidul comunist — avangarda poporului?

Una dintre particularitățile înnoitoare ale artei sovietice în zugrăvirea poporului, în crearea chipului colectiv al maselor constă și în faptul că arta sovietică a dezvăluit profund și multilateral, pentru prima oară în istorie, potrivit experienței reale a vieții însăși, procesul de îmbogățire spirituală a maselor în opera muncii lor constructive. În trecut nu s-a pomenit ceva asemănător. Marii artiști din trecut ne-au lăsat o serie de opere care dezvăluie eroismul poporului în lupta de eliberare, însă despre eroismul în muncă al maselor nu s-a scris nimic. Și cauza este ușor de înțeles: munca forțată nu putea oferi materialul necesar.

Oare ar fi putut exista în trecut ceva în genul *Cimentului* lui F. Gladkov? Este clar că nu. Deși, într-un fel sau altul, munca putea oferi și înainte desfătare oamenilor, relațiile în cadrul cărora se desfășura munca nu puteau fi relații de colaborare tovărășească și ajutor reciproc. Ele capătă aceste însușiri pentru prima oară în condițiile socialismului. De aceea este normal că în arta presocialistă nu se putea crea nimic care să amintească măcar pe departe *Cimentul* sau *Energia* lui Gladkov. Acestea sînt opere ale epocii socialiste. În arta sovietică s-a arătat pentru prima oară că munca creatoare pentru sine, pentru propria societate nu numai că dă aripi maselor, dar le și organizează într-un colectiv monolit, prietenesc, de oameni uniți prin comunitatea de scop și de năzuințe. Se înțelege de la sine că un colectiv de muncă nu minimalizează individul, ci îi oferă stimulenții necesari dezvoltării sale spirituale. Dar am putea înțelege, oare, stimularea creației individului în afara acțiunii planificate a maselor unite prin același scop și prin rolul conducător al comuniștilor? Nu am putea-o înțelege.

Desigur că poporul, colectivul sînt înfățișate în cele mai bune opere ale artei sovietice nu „în general", ci în mod individualizat. Dar oricît de interesante ar fi diferitele destine ale eroilor, ele sînt indisolubil incluse în colectiv, caracterizîndu-l într-un fel sau altul, iar colectivul, după cum se știe, nu este o simplă sumă de indivizi. Acest lucru l-a demonstrat foarte clar piesa *Mișcarea lui Pugaciov* de K. A. Treniov. El scrie: „*Mișcarea lui Pugaciov* este o piesă de masă; deci trebuiau să acționeze masele. Acest lucru nu s-a întîmplat. În momentul cel mai patetic al acțiunii de masă, în momentul «apariției lui Pugaciov în fața poporului», pe scenă se găseau vreo zece actori care jucau minunat, însă masa populară lipsea". Din ce cauză? K. A. Treniov răspunde astfel la această întrebare: „Teatrul de artă, și mag

și vrăjitor, care a reușit să creeze impresia unei uriașe mulțimi în *Țarul Fedor Ivanovici*, n-a putut realiza aceasta în *Mișcarea lui Pugaciov*. Cauza e clară: în *Fedor Ivanovici* mulțimea are o valoare auxiliară, centrul de greutate fiind fericitul țar. Poporul alcătuiește doar fundalul tragediei. La mine mulțimea este eroul și nu fondul, așa cum a arătat-o MHAT-ul"[1].

Se știe că istoria este creată de milioane, de sute de milioane de oameni. În procesul istoric acționează, sînt în luptă interesele, năzuințele, pasiunile, voința acestor oameni. Dar acesta nu este un haos de voințe izolate. Interesele, năzuințele, dorințele și voința oamenilor sînt condiționate de situația lor în societate. Și arta trebuie să arate acest lucru prin mijloacele ce-i sînt specifice. Operele care creează chipul colectiv al poporului înfățișează de obicei evenimente însemnate care pun în mișcare mari mase de oameni. În ele realitatea este cuprinsă pe plan extrem de larg: aceste opere zugrăvesc și relațiile politice, și cele din viața de familie, și cele morale. Însă toate destinele individuale ale oamenilor, trăirile și faptele lor, scenele cotidiene nu trebuie să umbrească poporul și evenimentele istorice la care participă acești oameni. De aici specificul tipizării unor anumite persoane, clase, al tipizării poporului în operele care zugrăvesc acțiunile unor mari grupuri de oameni, specificul structurii acestor opere (compoziția pe mai multe planuri, caracterul monumental al formei). Iată ce spunea în legătură cu aceasta A. Serafimovici, analizîndu-și munca la opera sa *Torentul de fier*: „De fapt eu sînt un scriitor care mă ocup de tema cotidianului. Am pus întotdeauna pe prim plan cotidianul. Problemele mele apar și se rezolvă prin viața cotidiană. Însă în *Torentul de fier*, poate pentru prima oară în îndelungata mea activitate literară, am ignorat în mod conștient, intenționat, cotidianul. Aici nu m-am socotit obligat să relev trăsăturile cotidiene ale eroilor mei". Prin urmare, scriitorul ignora în mod voit cotidianul, concentrîndu-și toată atenția asupra zugrăvirii procesului colectiv de luptă. A. Serafimovici a încercat să releve cît mai puternic și cu mai multă economie tocmai această acțiune colectivă, deoarece opera concepută nu reprezenta „un episod din viața unui anumit erou sau a unui mic grup de oameni, unde se cere ca omul să fie redat cît mai viu, ca și situația lui, condițiile lui de viață, munca lui specifică, să fie înfățișat în

[1] K. A. Treniov, *Opere alese*, vol. II, GIHL, M., 1955, p. 566.

mijlocul altor oameni și la el acasă, precum și relațiile lui personale.

„Eu am socotit necesar — scrie A. Serafimovici — să zugrăvesc viața unui uriaș colectiv într-un «plan larg» și într-un tempo rapid, căci în revoluție o lună e cît un an. Lucrurile mărunte din viața de toate zilele ar fi frînat și ar fi sărăcit mișcarea eroică și scopurile eroice ale masei și, ceea ce este mai important, nu ar fi înfățișat convingător trăsăturile ei. Căci masa, deși este omogenă, este și eterogenă. Trăsăturile cotidiene ale unui om nu pot coincide cu trăsăturile altor oameni. Aici sînt necesare alte etaloane, alte criterii de ordin pur psihologic, putem spune chiar, ideologic"[1].

În operele care zugrăvesc chipul colectiv al masei, al unor grupuri mari de oameni, scenele de masă, acțiunea de masă capătă o însemnătate imensă. Și acest lucru este de la sine înțeles: pe creatorul unor opere monumentale de artă nu-l interesează indivizi izolați, luați ca atare, ci poporul înfățișat la cotiturile bruște ale istoriei, în procesul marilor înfăptuiri istorice. Tocmai scenele de masă, descrise cu o grijă deosebită de artist îi dau putința să strîngă laolaltă diferite episoade, trăirile diferitelor persoane, într-un tablou închegat al vieții poporului. Scenele de masă cimentează aici materiale diferite subordonîndu-le unei acțiuni unice care scoate în evidență conflictul social-istoric care a pus în mișcare clasele, grupuri mari de oameni, poporul.

Acolo unde artistul nu descrie o singură persoană, ci chipul poporului, acțiunea se desfășoară în așa fel încît relațiile personale dintre eroi, intriga sînt determinate de dialectica mișcării social-istorice și au față de această mișcare o valoare subordonată sau, dacă ne putem exprima astfel, sînt în slujba ei. Evenimentele particulare, diferitele fenomene, fapte și episoade nu reprezintă aici decît forma exprimării conflictului social-istoric. Iată de ce într-o operă monumentală intriga nu trebuie „să domine conflictul", să-l umbrească, iar trăirile unui anumit erou nu trebuie să umbrească trăirile masei. Închipuiți-vă un om tînăr care pleacă la desțelenire. El nu este singur, împreună cu el sînt sute de alți comsomoliști. Începe desțelenirea pămîntului, munca colectivă. Iar scriitorul îl înfățișează numai pe acest tînăr, umbrind prin persoana lui pe toți ceilalți. Sarcina scriitorului poate fi îndeplinită strălucit. De pildă, un scriitor talentat poate să descrie foarte viu cum un om tînăr care și-a pă-

[1] „Despre munca de scriitor", pp. 219—220.

răsit pentru prima oară familia, își învinge timiditatea, frica în fața vieții independente, a necunoscutului, poate să descrie psihologia, trăirile eroului său. Însă cu oricît talent ar înfățișa el toate acestea, chipul colectiv al tinerilor, noii locuitori, nu se vor contura. Masa nu va exista și, de aceea, nu va exista nici caracterul viu individualizat al tînărului stăpîn al pămîntului desțelenit — comsomolistul —, deoarece în afara masei nu poate fi înțeles nici el. Găsirea culorilor adevărate în operele care zugrăvesc acțiunile unor mari grupuri de oameni, mișcarea de masă, este un lucru deosebit de important. Or, în treacăt fie zis, de această latură a chestiunii nu țin seama toți artiștii noștri și, ca urmare, acțiunile eroice ale poporului sovietic pierd în operele acestora proporțiile lor reale, capătă proporții de „cameră", improprii lor.

Răspunzînd unui grup de spectatori care au supus unei critici aspre, însă drepte, filmul *Speranța*, S. Gherasimov, regizorul acestui film, a explicat în mod just lipsurile lui principale. Greșeala în acest film, arăta Gherasimov, constă în faptul că luînd ca temă mișcare patriotică puternică a tineretului nostru, artistul nu a găsit metoda corespunzătoare pentru a reda amploarea acestei teme. În acest film amploarea evenimentelor a fost redusă la „proporții de cameră" or, desțelenirea pămînturilor este o temă cu adevărat națională. S-a produs o discrepanță între așteptările justificate ale spectatorului, participant direct la această mișcare, și aspectul superficial, de schiță, al filmului. Și această „disproporție" între fenomenele din viață și din artă nu este specifică, din păcate, numai filmului *Speranța*, ci și multor opere ale cinematografiei, precum și altor genuri de creație artistică.

Este o naivitate să presupunem că tabloul vieții poporului va fi cu atît mai viu cu cît sînt mai multe personaje din popor în operă, că aspectul „monumental" al piesei este direct proporțional cu numărul personajelor. În unele piese actuale participă uneori zeci de personaje și, de aceea, aceste piese sînt extrem de greu de pus în scenă, iar poporul lipsește în ele. De fapt însă, principalul în artă, inclusiv în operele dramaturgiei, nu constă bineînțeles în numărul personajelor, ci în reflectarea artistică veridică a laturilor esențiale din viața poporului. Se întîmplă ca în unele opere numărul personajelor din popor să nu fie prea mare, însă ele să fie dezvăluite în legăturile lor organice, multilaterale cu masa muncitoare, în așa fel încît opera

capătă o însemnătate cu adevărat populară, iar eroul principal apare ca reprezentant tipic al maselor. Așa sînt eroii eposului popular — Prometeu Väinäimöinen, eroii legendari ruși. Așa este Vasilii Tiorkin din poemul cu același nume al lui A. Tvardovski; el este un adevărat fiu al poporului său. Vom remarca însă chiar de la început că deși chipul lui Vasilii Tiorkin se încadrează perfect chipurilor tradiționale enumerate mai sus, principiile ideologico-creatoare de tipizare a caracterului în poemul lui Tvardovski sînt cu totul deosebite. În poem nu există nici urmă de fantastic, tradițional, care să graviteze spre creația de mituri — nu există nici acea hiperbolizare care-i înconjură pe eroii eposului bîlinelor cu aureola „miracolului", ridicîndu-i deasupra muritorilor obișnuiți. În poem poetul spune el însuși că Tiorkin

„E un voinic... c-un stînjen peste
Uriașii din poveste".

Și deși Tiorkin e un erou care întruchipează forțele populare și măreția sufletului poporului, el este:

„Om și ostaș cu adevărat...
Și uneori și teamă-i este...
Dîrz la greu, mîndru-n mîhnire".

În poemul lui A. Tvardovski, chipul lui Tiorkin nu se ridică deasupra masei, ci dimpotrivă, se contopește cu ea. Mai mult decît atît, A. Tvardovski subliniază în mod voit faptul că Tiorkin este un „om obișnuit", care face parte din masă:

„...Tiorkin ăsta-i un flăcău
— Am să-i spun pe nume:
...Tiorkin ăsta-i un flăcău
Cum sînt mulți pe lume".

Înrudirea lăuntrică a lui Tiorkin cu poporul este relevată de autor și prin faptul că, descriindu-l în viața de toate zilele, alege în mod intenționat episoade în care acțiunile lui Tiorkin sînt dezlănțuite în legătură cu masele. De aceea, Tvardovski poate spune pe drept cuvînt:

„Și uite așa nu se rupe
Cît spre moarte s-a tot dus
Tot pe drum, în colb de trupe
Veșnic «parțial distrus»".

Poemul nu are scene de efect în care să iasă în relief caracterul excepțional al eroului și, de aceea, eroismul lui Tiorkin este perceput ca o reflectare a eroismului de masă al oamenilor sovietici care-și apără onoarea, libertatea, socialismul împotriva cotropitorilor germani. Și faptul că poemul dezvăluie clar eroismul maselor în ceea ce ce-i obișnuit, cotidian, reprezintă dovada unui mare talent, deoarece este, desigur, mult mai ușor să arăți măreția unui erou în condiții excepționale, decît în condițiile cotidianului.

Caracterul de masă al eroului se realizează în operă și prin faptul că aici autorul și eroul se contopesc uneori atît de mult, încît este greu să-ți dai seama unde sfîrșește unul și unde începe celălalt. De aici folosirea pe larg în poem a vorbirii simple, a unor cuvinte înaripate — a zicătorilor și proverbelor, absența metaforelor de dragul vorbirii „clare și nedichisite", intonația atît în vorbirea autorului, cît și în cea a eroului. Toate acestea slujesc unui singur scop: să înlăture orice urmă de caracter excepțional de pe chipul lui Tiorkin, să arate măreția sufletului și forța de neclintit a „făptuitorilor de rînd ai victoriei", care își îndeplinesc datoria grea de ostaș fără poză, fără afectare, cu aceeași conștiinciozitate cu care lucrau înainte de război în fabrici și uzine, în colhozuri și sovhozuri, pe șantiere și în întreprinderi. Punînd în centrul tabloului caracterul tipic al lui Tiorkin, autorul îl dezvăluie în legăturile lui multiple cu masele, așa încît, citind poemul, vezi și simți mereu și pe eroul principal și marele popor în anii de grele încercări.

Aceasta înseamnă că viața poporului poate fi dezvăluită în mod convingător, profund artistic, și prin diferite caractere tipice, zugrăvite în legăturile lor multiple cu masele. Și, dimpotrivă, opera poate să aibă multe personaje din rîndurile poporului, și totuși să nu prezinte un tablou realist al vieții populare, chipul masei populare să lipsească cu desăvîrșire. Acest lucru se întîmplă acolo unde personajele există ca „indivizi izolați" din care cauză ele se perindă ca într-un caleidoscop, și nu rămîn în memoria cititorului sau a spectatorului.

Se mai întîmplă ca scriitorul să introducă în acțiune o mulțime de personaje pe care nu este în stare să le stăpînească. Personajele sînt multe, dar poporul lipsește. Și în teatru se întîmplă ca regizorul, creînd o scenă de masă, îngrămădește pe scenă figuranți, îi repartizează pe diferite planuri în conformitate cu legile „iluziei scenice". Și totuși, nu avem

o scenă de masă. Aceasta nu numai din cauză că regizorul nu alege întotdeauna în mod just structura compozițională a masei, dar și din cauză că artiștii chemați să „înfățișeze poporul" stau ca niște manechine: pe „fruntea lor înaltă" nu se reflectă nimic. Cu toate acestea, în cele mai bune opere de literatură și de artă putem remarca întotdeauna grija excepțională cu care artiștii reprezintă masa. Astfel, Repin și Surikov, înfățișînd mase, zugrăvesc întotdeauna caractere vii, originale, din popor, diferitele relații dintre ele și mediul înconjurător, găsesc cu pricepere centrul ideologico-artistic al tabloului, ceea ce permite să se cuprindă personajele în unitatea lor și prin aceasta să se creeze impresia unei acțiuni de masă. În cele mai bune opere ale literaturii constatăm același lucru: chiar din intonație se simte *cine* vorbește și *cum* vorbește, *care este reacția maselor* la cuvintele și acțiunile diferiților eroi.

Iată, de pildă, cum M. Șolohov, folosind multe voci, creează impresia de masă:

„Ordinul pentru întoarcere pe front a fost primit cu murmure pe față. Sotnia a doua refuză să plece, cazacii nu lăsară personalul feroviar să cupleze locomotiva la tren, dar comandantul îi amenință cu dezarmarea și agitația se domoli, apoi, încet. Trenurile au luat astfel calea frontului.

— Păi bine, fraților, cum vine asta? Libertate — libertate — și noi iar să ne vărsăm sîngele în război?

— Începe din nou vechiul prijim!

— Da' atuncea la ce l-au mai gonit pe țar?

— Cum era pe vremea lui, așa îi și acu!

— Tot aceiași nădragi, dar cu turul în față.

— Așa-i, așa-i!

— Și pînă cînd o să mai țină asta?

— De trei ani să nu mai iei mîna de pe armă!

Iată cam ce fel de vorbe se auzeau prin vagoane"[1].

Sau:

„Ivan Alekseevici înțelese că o răsturnare era gata-gata să se petreacă în sufletele cazacilor; numai cîteva clipe încă, și ofițerul bun de gură va izbuti să atragă sotnia de partea sa. Cu orice preț, se cerea să nimicească impresia stîrnită de vorbele ofițerului, să clatine hotărîrea nerostită încă, dar gata închegată în capetele cazacilor. Ridică deci mîna și-și roti asupra mulțimii privirea ochilor lărgiți, aproape albi.

[1] Mihail Șolohov, *Donul liniștit*, roman, vol. I, E.S.P.L.A. — Cartea Rusă, 1960, p. 418.

— Fraților! Mai stați o clipă! — și se adresă ofițerului. Telegrama este la dumneavoastră?
— Ce fel de telegramă?... se miră ofițerul.
— Aia despre luarea Petrogradului.
— Telegramă?... Nu! Ce rost are telegrama?
— Aha! N-are!... răsuflă ușurată, ca dintr-un singur piept, sotnia.
Și atunci, mulți cazaci își îndreptară spre Ivan Alekseevici privirile pline de nădejde, iar el ridicînd glasul puțin răgușit strigă batjocoritor, sigur de sine și răutăcios, atrăgînd stăpînitor spre el încordata luare-aminte a tuturor:
— Spui că n-ai? și Vrei să te credem? Vrei să ne duci cu zăhărelul?
— Înșelăciune! răsuflă tunător sotnia.
— Telegrama nu mi-a fost adresată mie! Cazaci! strigă ofițerul, strîngîndu-și mîinile la piept, cu aer convingător.
Dar nu-l mai asculta nimeni. Simțind simpatiile și încrederea sotniei întoarse de partea sa, Ivan Alekseevici glăsui înainte, de parcă tăia un geam cu diamantul.
— Și chiar dacă ar fi ocupat Petrogradul, tot n-avem același drum cu voi. Nu vrem să ne batem cu ai noștri! Nu vom merge împotriva poporului! Voi vreți să ne luptăm unii împotriva altora? Nu! Nu mai sînt proști... Nu vrem să întronăm puterea generalilor! Asta-i!
Cazacii izbucniră gălăgios, mulțimea se clătină, strigătele porniră:
— Așa mai zic și eu!
— Bine i-a trîntit-o!
— Bine-i! Așa-i!
— Goniți-le pe blagorodnicia lor!
— Au venit în pețit!
— La Petrograd sînt trei regimente de cazaci, dar și ei șovăie să meargă împotriva poporului.
— Auzi, mă Ivane! Dă-le la cap cu ce-ți vine la mînă! Să se care de-acilea!"[1].
La Șolohov mulțimea de voci este plină de colorit. Ea reflectă viu gîndurile, simpatiile și antipatiile celor ce vorbesc și chiar vîrsta și starea lor socială. Mulțimea de voci ne permite să cunoaștem gîndirea și psihologia poporului, să înțelegem cum gîndește și simte nu un singur om sau cîțiva, ci masa, întreaga pătură socială.

[1] Mihail Șolohov, *Donul liniștit*, pp. 468—469.

Integrîndu-se organic în compoziția generală a operei, mulțimea de voci exprimă în diferite episoade gînduri și sentimente ale eroilor, trăsături de universalitate, deoarece acestea sînt vocile „mediului", vocile unei epoci întregi. Desigur însă că și mulțimea de voci poate fi folosită de un artist bine, iar de altul — prost. Aici multe depind de talentul artistului în general, de puterea de compunere în special.
Compoziția este însă un lucru greu, mai cu seamă în operele monumentale, epice. Pentru a stăpîni un mare număr de personaje, artistului i se cere o înaltă măiestrie. Artistul operează, de obicei, în asemenea cazuri nu numai cu „persoane", dar și cu evenimentele istorice, pe care le zugrăvește ca să poată explica cauzele care au generat aceste evenimente; iar aceste cauze, după cum se știe, nu se găsesc la suprafața fenomenelor. Pentru a le descoperi este nevoie să se depășească cadrul unui anumit eveniment, sau unei anumite personalități, să se dezvăluie toată diversitatea de legături ale unor evenimente și caractere cu întregul. Aceluiași scop îi slujesc într-o operă epică și tot felul de materiale documentare.
Toate acestea luate împreună solicită, de regulă, o compoziție dezvoltată pe mai multe planuri și cu mai multe figuri, iar în operele literare mai cer și un subiect ramificat, care să scoată în evidență, prin destinele anumitor personaje, sensul evenimentelor istorice, pe scara întregului popor. Chiar dacă în operă există relativ puține personaje principale, pe acestea artistul le zugrăvește „pe plan mare", înfățișîndu-le în atitudinea lor față de destinele patriei, față de conflictele sociale care privesc grupuri mari de oameni, masele populare, clasele. Iată de ce la baza structurii compoziției operelor în care este înfățișat chipul colectiv al masei, aceste personaje trebuie să fie schițate multilateral, deși nicăieri nu este atît de periculoasă pasiunea exagerată pentru detalii ca într-o operă monumentală.
Trebuie să spunem că, la noi, sculptura monumentală pierde adesea tocmai datorită faptului că este creată după principiile sculpturii *rondo-basse*, cu prelucrarea amănunțită a detaliilor; iar operele epice din literatură pierd datorită faptului că scriitorul se pasionează, adesea, pentru aspectul exterior captivant, pentru intrigă, înlocuind relațiile esențiale dintre personaje cu legături exterioare, superficiale. În cele mai bune opere de artă însă, aspectul captivant nu are niciodată o însemnătate de sine stătătoare. Astfel, intriga din trilogia lui A. Tolstoi imprimă fără îndoială operei

o mare vioiciune, iar subiectului un aspect captivant. Însă nicăieri acesta nu se transformă într-un scop în sine. Teleghin, Roșcin, Dașa și Katia sînt mici grăunțe de nisip în vîltoarea evenimentelor războiului civil. Tocmai prin ele dezvăluie A. Tolstoi conflictul social-istoric. Adesea, scriitorul nici nu arată evenimentele istorice înseși, ci descrie numai urmările lor pentru soarta personajelor principale. El dezvăluie pretutindeni, prin interdependența caracterelor, și prin legăturile lor multiple cu realitatea, esența conflictului social-istoric și influența lui asupra vieții poporului, asupra vieții diferitelor pături sociale.

Faptele istorice, evenimentele istorice, pot fi redate și prin felul cum sînt înțelese de un erou sau de un autor, sau prin felul cum sînt înțelese de cîteva personaje principale. Însă succesul artistului depinde întotdeauna de adîncimea cu care se dezvăluie, în acest caz, existența grupurilor sociale, a păturilor sociale. Succesul lui A. Tolstoi în trilogia sa a fost condiționat tocmai de zugrăvirea veridică, cuprinzătoare, a vieții și a laturilor ei esențiale.

După cum se știe, în *Calvarul* evenimentele războiului civil sînt înfățișate prin felul cum sînt înțelese de Teleghin, Roșcin, Dașa și Katia, iar acest lucru e realizat în așa fel, încît se pare că romanul dezvăluie pe toate planurile întreaga Rusie cuprinsă de flacăra războiului civil. Și acest lucru A. Tolstoi îl realizează fără să forțeze cîtuși de puțin materialul. În romanul amintit totul este simplu, firesc, așa cum se întîmplă în viață. De pildă, Teleghin a devenit revoluționar și a mers cu poporul înaintea altora; prin felul cum Teleghin înțelege lumea este redată în trilogie întreaga Rusie populară revoluționară, care s-a ridicat împotriva albgardiștilor și a interven ționiștilor. Roșcin a rătăcit multă vreme căutînd calea cea dreaptă și tocmai în legătură cu aceasta dezvăluie A. Tolstoi marasmul și inevitabilul faliment al lagărului contrarevoluției; chipurile Katiei și Dașei i-au permis să trateze lumea intelectualității. Și toate aceste linii de compoziție — de subiect, care merg în direcții și pe planuri sociale diferite — se întretaie, se împletesc, creînd tabloul vast și întreg al realității. Iar cînd, în finalul trilogiei, îi vedem pe toți eroii principali în sala Teatrului Mare, cu cinci rînduri de loji, la Congresul sovietelor care a adoptat planul GOERLO, acest lucru este primit de cititor ca rezultat final al „calvarului" lor în căutarea sensului vieții și a locului lor în ea. Ei, împreună cu poporul, cu oamenii la care, în „buzunarele mantalelor militare și ale becheșelor găurite de

gloanțe, era cîte un pumn de ovăz, dat pentru ziua respectivă în loc de pîine, ascultau cu respirația tăiată, cuvintele despre perspectivele amețitoare, dar material posibile, ale revoluției, care pășea pe calea înfăptuirilor".

Astfel, zugrăvind viața cu contradicțiile și relațiile ei cele mai complexe, A. Tolstoi îi conduce pe cititori la concluzia că problema intelectualității se pune într-un singur fel: să meargă cu poporul, să creeze împreună cu el viața nouă. O altă posibilitate nu există:

„— Cred că îți dai seama, îi spune Roșcin Katiei, ce sens capătă toată strădania noastră, tot sîngele vărsat, toate chinurile noastre neștiute și nemărturisite... Să clădim lumea din temelii pentru fericirea tuturor... Toți oamenii pe care îi vezi în sală sînt gata să-și dea viața pentru asta... și nu e numai o închipuire: fiecare dintre ei îți poate arăta cicatricele și petele vinete pe unde au pătruns gloanțele... Și toate acestea se petrec în patria mea... în Rusia!"[1].

Patosul trilogiei lui A. Tolstoi constă în sublinierea rolului poporului revoluționar, a uriașei sale puteri constructive, a măreției lui spirituale. Acest lucru se realizează prin întreaga logică a operei de artă care se dezvăluie, nu numai prin caracterele personajelor, dar și prin relațiile dintre ele, care reflectă adevărul vieții, războiul civil cu adevărul lui implacabil și aspru. În aceasta constă puterea operei de artă.

Nici un fel de metode și mijloace rafinate de redare artistică nu pot înlocui lipsa adevărului artistic care crește pe fondul vieții, adevărului caracterelor și relațiilor dintre ele. Dacă autorul alege în viață trăsăturile întîmplătoare ale caracterelor și legăturile neesențiale, tabloul apare superficial și chiar fals, iar nivelul artistic al operei este scăzut.

Pentru ca viața poporului să fie reprodusă artistic trebuie să se dezvăluie laturile ei esențiale într-un tablou complet, veridic și viu. Dar se înțelege că în artă acest lucru nu se face întotdeauna direct, nemijlocit și automat.

„Caracterul popular" fals înțeles nu înseamnă arta adevărată. De pildă, în piesa lui S. Alioșin *Gogol,* oamenii din popor nu sînt decît o simplă ilustrare a tezei generale că creația unui mare artist trebuie să fie populară; ei nu sînt incluși organic în acțiunea dramatică și de aceea sînt șterși, inexpresivi. În această piesă oamenii din popor sînt lipsiți de trăsăturile adevăratului caracter popular.

---

[1] Alexei Tolstoi, *Calvarul,* roman, vol. III, ediția a IV-a, Editura Cartea Rusă, București, 1954, pp. 467—468.

Arta nu tolerează şablonul. Artistul merge pe căi diferite către cunoaşterea vieţii poporului, către reproducerea gîndurilor, sentimentelor şi năzuinţelor oamenilor muncii. Dezvăluirea vieţii poporului este posibilă atît prin chipul unei personalităţi tipice, cît şi prin chipul unui mare colectiv. Metodele, procedeele şi mijloacele de creare a unor caractere tipice, a unor imagini artistice tipice diferă de la un domeniu al artei la altul. Dar în toate cazurile trebuie ca în opera de artă, caracterele să fie dezvăluite multilateral, veridic, ca acţiunile şi faptele lor să fie motivate în mod convingător, corespunzător adevărului vieţii. Iar motivarea caracterului într-o operă realistă este posibilă numai prin dezvăluirea condiţionării sociale, a interdependenţei eroului cu împrejurările concrete de viaţă în care trăieşte şi care-l îndeamnă să acţioneze tocmai aşa şi nu în alt fel. Iată de ce comit o greşeală imensă artiştii care îi înfăţişează pe eroi în afara condiţiilor vieţii lor sociale.

Este foarte bine că în ultima vreme a apărut un număr destul de mare de opere în care artiştii încearcă să dezvăluie „sufletul" eroului, să-l înfăţişeze în viaţa cotidiană, în viaţa lui personală. Nu este însă bine cînd viaţa personală a omului sovietic este redată în mod simplist; nu este bine cînd ea este izolată de societate, aşa cum se întîmplă, de pildă, în piesa lui K. Finn *Greşeala Anei*[1]. Această operă înfăţişează drama unei fete cinstite, nobile, care s-a îndrăgostit de un om nedemn. „Vina dramatică" a Anei constă în faptul că ea a jertfit soţului ei, egoist şi beţiv, interesele sale sociale: munca sa iubită, şcoala, fiind convinsă că procedînd aşa ea şi-a împlinit datoria. Este limpede că tema piesei şi patosul ei principal — lupta pentru demnitatea femeii — au o mare importanţă socială. Totuşi, alegerea temei şi orientarea scopului nu reprezintă încă totul.

„Drama — arată A. M. Gorki — cere mişcare, eroi activi, sentimente puternice, succesiunea rapidă a trăirilor, concizione şi claritatea cuvîntului"[2]. Tocmai aceste calităţi lipsesc dramei lui K. Finn. Şi acest lucru nu este determinat numai de lipsurile formei, ci de întreaga concepţie ideologico-artistică. Este vorba de faptul că, în piesa lui K. Finn, familia este redată în afara căilor principale ale vieţii noastre, undeva izolată, deşi în casa lui Bociarnikov apar uneori „vestitori ai Marelui pămînt" de felul aspirantului Markin,

[1] „Novîi mir", nr. 10, 1955.
[2] Culegerea *M. Gorki despre artă*, Editura Iskusstvo, M.—L., 1940, p. 178.

Solnîţev, Cebotarev sau Saşa Iliin. Pe scurt, autorul povesteşte în mod conştiincios despre fenomenele negative care apar uneori în viaţa personală, în viaţa familială, însă uită că omul în existenţa sa individuală este o fiinţă socială. Iar acolo unde există o „doborîre" a caracterelor în împrejurările tipice ale vieţii lor, unde nu există luptă, acolo nu există nici eroi activi, pasiuni şi sentimente puternice care încătuşează atenţia spectatorului. Despărţirea artificială a vieţii personale de cea socială a omului sovietic duce inevitabil la minimalizarea şi uneori la mortificarea adevărului vieţii în artă, la sărăcirea chipului omului sovietic.

În literatura noastră există şi opere în care forţa hotărîtoare a procesului istoric — poporul — este transformată de scriitor într-un fond palid al naraţiunii, scoţînd în avanscenă diferite persoane care îşi iau forţele şi năzuinţele din propriile lor trăiri, şi nu din mersul istoric al societăţii. Lipsuri de acest fel există în romanul lui M. Iahontova *Corăbiile pleacă în larg*, în care se acordă o atenţie nejustificată intrigii-şablon (a lui Uşakov şi a turcoaicei Alime), iar condiţiile istorice nu sînt înfăţişate întru totul just, nefiind dezvăluite stimulentele acţiunii lui Uşakov (în filmul realizat după romanul lui M. Iahontova, această lipsă a fost înlăturată). Obiecţiuni serioase provoacă şi concepţia ideologico-artistică a romanului lui K. Hamsahurdia *David Constructorul*. Este adevărat că el cuprinde destule fapte istorice, dintre care majoritatea au o însemnătate cognitivă, însă din roman lipseşte principalul: o zugrăvire plină de autenticitate a vieţii poporului, a procesului istoric real. Atenţia autorului este concentrată în special asupra intrigii amoroase care umbreşte totul. De aceea, istoria este concepută aici ca un ghem de întîmplări, deşi se ştie că interpretarea istoriei ca un haos de întîmplări este străină interpretării marxist-leniniste a procesului istoric.

Marxism-leninismul porneşte de la ideea că activitatea poporului şi a diferitelor personalităţi este determinată, condiţionată cauzal, că principala forţă a procesului istoric este poporul, care acţionează întotdeauna în anumite condiţii istorice. În legătură cu aceasta nu putem trece cu vederea concepţia greşită că ar exista genuri şi domenii ale artei, în care obiectele reflectării pot fi numai personalităţi de seamă. Partizanii unui asemenea „clasicism" proaspăt apărut, împart toate genurile creaţiei poetice în „pure" şi „impure"; după părerea lor, cele dintîi trebuie să opereze cu „chipuri titanice şi epocale", iar celelalte — cu chipuri ale oamenilor

de rînd. Absurditatea acestei clasificări este evidentă. După cum atestă, în mod convingător, cele mai bune opere ale artiștilor sovietici, caracterele tipice, chipurile eroilor vremii noastre, ale oamenilor muncii — constructori ai vieții noi — pot și trebuie să fie dezvăluite în formele și genurile cele mai variate.

De fapt, încă nu demult, unii lucrători din domeniul cinematografiei declarau că arta cinematografică ar fi chemată să înfățișeze numai oameni de seamă, vestiți. Acest lucru a avut o influență dăunătoare în practica cinematografiei noastre. Noi avem nevoie, desigur, de filme despre militanții de frunte ai mișcării revoluționare, ai științei și artei și, de asemenea, de filme istorico-eroice ca *Ceapaev*, *Deputatul de Baltica*, *Noi, cei din Kronstadt*, *Lenin în Octombrie* și *Lenin în anul 1918*. Dar nu trebuie să ne împăcăm cu faptul că într-o serie de filme, spre deosebire de filmele de un înalt nivel artistic și ideologic, citate mai sus, oamenii mari sînt înfățișați în primul rînd ca niște monumente lipsite de pasiuni omenești și de căldură sufletească, sînt rupți, de fapt, de popor. În al doilea rînd, nu putem socoti ca just că în cinematografie — arta cu cel mai pronunțat caracter de masă — sînt insuficient înfățișați reprezentanții de rînd ai clasei muncitoare și ai țărănimii, munca lor cotidiană nu este înfățișată ca o chestiune de onoare, de vitejie și de eroism, nu sînt dezvăluite înaltele lor calități morale.

Trebuie să spunem că nu numai cinematografia, ci și alte forme ale artei noastre cultivă încă slab, îndeosebi în rîndurile tineretului nostru, respectul față de muncă, față de activitatea muncitorilor și țăranilor, principalii făuritori ai vieții. Nu trebuie să uităm că tocmai în condițiile orînduirii sovietice a crescut, s-a maturizat și s-a întărit eroul nou pe care nu l-a cunoscut și nu l-a putut cunoaște istoria premergătoare. Iar el, omul simplu sovietic, constructor conștient al lumii noi, trebuie să ocupe locul ce i se cuvine de drept în arta noastră.

Încă în anul 1919 Lenin scria: „Mai puțină trăncăneală politică și mai multă atenție la faptele simple, dar vii, ale construcției comuniste, fapte luate din viață și verificate de viață. Iată lozinca pe care trebuie s-o repetăm mereu tuturor scriitorilor noștri, agitatorilor, propagandiștilor, organizatorilor și așa mai departe"[1].

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 29, E.S.P.L.P., București, 1956, p. 402.

Puterea celor mai bune opere ale artei sovietice constă în aceea că creatorii lor, credincioși adevărului istoric, au arătat în mod convingător cum în țara noastră s-a ridicat necontenit, de la o etapă istorică la alta, omul — muncitor, luptător pentru o viață nouă. Incontestabil că artiștii sovietici au obținut mari succese în oglindirea artistică a vieții și a înaltelor calități ale maselor de oameni ai muncii — muncitorii, țăranii și intelectualitatea muncitoare. Însă nu stă în obiceiul oamenilor sovietici să se oprească la cele realizate. Cu atît mai puțin se pot împăca ei cu lipsurile care mai sînt încă numeroase în arta noastră.

Artiștii sovietici au rămas datori poporului. În operele lor întîlnim adesea, în locul oglindirii artistice adînci a vieții, muncii și victoriilor oamenilor sovietici, ființe lipsite de individualitate, în locul chipurilor artistice de eroi pozitivi — abstracțiuni anemice. Astfel, chiar în unele opere bune, caracterele poartă pecetea schematismului. (Să ne amintim de Davîdov din *Pămînt desțelenit*, de Listrat din opera *În furtună*, de Stepan din *Familia Taras.)* În unele opere ale literaturii beletristice, eroul pozitiv este „aplatizat", autorul păstrează tăcere asupra dificultăților creșterii lui, sau îl prezintă neverosimil de îndulcit, în timp ce în realitate, în practica construirii comunismului, omul sovietic nu numai că transformă viața, dar crește și el însuși, „se transformă" o dată cu ea. Din păcate, la noi nu a încetat încă apariția unor asemenea opere despre care scria cu ironie Tvardovski:

„Privești, adevărat roman și totul e în ordine.
Se-arată o metodă nouă de a clădi,
Un loctiitor înapoiat, un reprezentant ce urcă
Și-un moș care pășește-n comunism;
Ea și el, fruntași
Motorul pus în funcțiune prima oară,
Organizatorul de partid, furtună de nisip, breșă, asalt,
Ministru în ateliere și balul colectiv".

Într-adevăr, într-o serie de opere ale scriitorilor noștri are loc o „recălire" foarte superficială a caracterelor, care se termină cu un „bal colectiv". De pildă, într-o povestire se arată cum un bătrîn inspector de calitate și-a biruit boala numai prin dorința fierbinte de a ajunge la comunism; într-o altă operă întregul „conflict" se întemeiază pe o greșeală întîmplătoare în calculele tehnice; în alta — un roman din viața metalurgiștilor — un tînăr flăcău face o greșeală (în treacăt fie zis, cu nimic motivată), ca apoi în cursul unei ședințe să fie într-o clipă reeducat. Este limpede că o ase-

menea zugrăvire „facilă" nu are nimic comun cu realitatea. Din voința autorilor, toate dificultățile sînt ocolite: eroul alunecă parcă ar fi pe parchet — el nu întîlnește în calea sa nici un ciot și nici măcar asperități. Și chiar dacă este vorba despre anumite dificultăți, ele se rezolvă ușor și repede, din întîmplare sau cu ajutorul organizatorului de partid.

După cum s-a mai spus, chipul comunistului este central în arta sovietică. Și acest lucru nu este întîmplător. El reprezintă o reflectare veridică a vieții: în toate acțiunile care asigură victoria comunismului în țara noastră, în frunte merg comuniștii, antrenînd întregul popor. Oare întreg poporul a înțeles limpede și dintr-o dată perspectivele deschise de unele inițiative care ne apropie de comunism? Desigur că nu. Partidul desfășoară o muncă vastă de educare ideologică și de convingere a maselor, organizîndu-le în vederea învingerii greutăților. Iar dacă am judeca după unele opere, ar reieși că elementul nou, comunist, își străbate calea de viață ușor, lin, fără zbucium. Trebuie să spunem pe față că în multe opere întîlnim conducători de partid, începînd cu secretarii organizațiilor de bază ale partidului și pînă sus, dar în foarte puține opere se dezvăluie *spiritul muncii de partid* și, în primul rînd, munca comuniștilor în mase, puterea colectivului de partid. De pildă, în romanul lui N. Asanov *Secretarul biroului de partid*, figura conducătorului umbrește chiar colectivul de partid. În viață însă, lucrurile stau altfel: forța conducătorului de partid stă tocmai în legătura lui cu masele, în priceperea de a asculta glasul maselor și a le duce după el.

Realismul socialist în artă este absolut străin de orice prescripții obligatorii în construirea operelor de artă. Nu este de loc obligatoriu ca în fiecare operă de artă să figureze, de pildă, un conducător de partid. Însă dacă este vorba despre operele din viața sovietică, trebuie ca în ele să fie arătată just atmosfera întregii noastre vieți și — prin urmare — conducerea de partid a maselor, lucru care nu trebuie să se prezinte declarativ, „în general", ci concret, adică prin caractere, prin viața și lupta lor care reflectă legile realității în mod just, viu și profund.

În societatea noastră nu există clase antagoniste, nu există ciocniri de clasă, conflicte de clasă. Poporul sovietic este unit prin comunitate de scop și de interese. Oare mersul nostru înainte se produce lin, ușor, fără piedici? Desigur că nu. Or, și după „răsturnarea" așa-numitei teorii a lipsei de conflict, unii scriitori și critici literari trag concluzia că

în condițiile socialismului, adevăratul material pentru coliziunile dramatice este greu de găsit, el trebuind să fie căutat sau în trecut (războiul civil, colectivizarea), sau în lupta sufletească a omului cu sine însuși, întrucît poporul ar fi acum, zice-se, o „masă omogenă" care nu cunoaște nici un fel de contradicții de viață. Nu poate exista nimic mai naiv decît această idee! Nici socialismul nu exclude contradicțiile dintre vechi și nou; și în condițiile socialismului există în popor elemente înaintate și elemente înapoiate. Toți știu, de asemenea, că la noi mai există încă birocrați formaliști și rutineri. Ei nu au dispărut încă de pe fața pămîntului. Partidul comunist organizează poporul nostru pentru a lupta cu hotărîre împotriva lor. Oare acesta nu poate fi material pentru artiști?

Metoda realismului socialist cere din partea artistului o intervenție activă în viață, o participare activă la educația oamenilor. Artistul realismului socialist nu este chemat să arate numai lupta dintre vechi și nou, dar să și ajute, prin toate puterile sale, la afirmarea în viață a ceea ce este nou, comunist, să lupte împotriva rămășițelor capitaliste din conștiința oamenilor, să răspundă cerințelor culturale înalte ale maselor, să le satisfacă necesitățile ideologico-estetice. În socialism rolul crescînd al maselor populare în toate domeniile sociale, inclusiv în sfera culturii spirituale, nu diminuează, ci, dimpotrivă, sporește exigența față de oamenii de artă.

Călăuzindu-se după politica partidului comunist și a statului sovietic, oamenii de artă din țara noastră slujesc cu devotament interesele oamenilor muncii, cauza comunismului. Și în aceasta rezidă unul dintre principalele izvoare ale forței artiștilor sovietici. Acum și dușmanii noștri sînt nevoiți să recunoască faptul că operele artei sovietice exercită o influență uriașă asupra minții și inimii oamenilor simpli din toate țările.

În țările lagărului socialist, arta este înconjurată de atenția întregului popor, de grija permanentă a partidelor comuniste și muncitorești, a guvernelor populare, care dau o înaltă prețuire artei în viața societății, în educația comunistă a maselor și manifestă o grijă permanentă pentru crearea unui belșug de bunuri, atît materiale, cît și spirituale.

*

În condițiile contemporane, cînd lupta popoarelor împotriva reacțiunii imperialiste se intensifică, în țările capitaliste are loc procesul de delimitare în rîndurile intelectualității artis-

tice. În lupta împotriva artei corupte, legată de interesele capitalului monopolist, cresc forțele înaintate, creatoare — exponente ale intereselor poporului în literatură și artă, se dezvoltă cultura democrată și socialistă a maselor de oameni ai muncii.

Cercurile reacționare, imperialiste, încearcă să împiedice în fel și chip apropierea artistului de popor, folosesc în acest scop toate mijloacele, începînd cu propaganda subiectivismului, voluntarismului, teoriei idealiste a „eroilor și a gloatei" și sfîrșind cu persecuția scriitorilor, compozitorilor, pictorilor, sculptorilor, artiștilor progresiști. Dar, cu toate acestea, artiștii cinstiți din țările capitaliste înțeleg tot mai limpede că singura cale a dezvoltării lor creatoare este slujirea poporului și nu a oligarhiei financiare. Ei se ridică în mod hotărît pentru o artă înaintată, realistă, care să corespundă cerințelor și intereselor oamenilor muncii, precum și ale tuturor forțelor progresiste ale societății. În lupta lor ei se sprijină pe arta în continuă dezvoltare din țările sistemului mondial al socialismului. Operele lor sînt originale, după cum originală este și viața popoarelor pe care o reflectă ele. Totodată, această artă, care își are originea în adîncurile vieții populare, este internațională prin conținutul său, deoarece viața economică, politică și culturală a oamenilor muncii din diferite țări nu are numai deosebiri naționale, ci și elemente comune ca lupta împotriva exploatatorilor, împotriva jugului național, lupta cu natura etc.

Arta care se întemeiază pe principiile realismului socialist exprimă ideologia clasei muncitoare și a partidului ei, pătrunsă de ideea colaborării internaționale a oamenilor muncii, ideea prieteniei dintre popoare. Ea corespunde intereselor fundamentale ale dezvoltării, contribuie la progres. Pornind de aici, avem toate motivele să vorbim acum despre *caracterul popular-socialist, nu numai din creația artiștilor sovietici, ci și din creația artiștilor din țările de democrație populară și a multor maeștri de seamă ai artei din țările capitaliste.*

Caracterul popular-socialist, trăsătură a artei realismului socialist, nu cunoaște îngustimea tematică. Artiștii realismului socialist zugrăvesc toate laturile și fenomenele vieții sociale, frumusețea naturii și bogăția sentimentelor estetice. Dar orice ar scrie ei, toate intențiile și gîndurile lor se îndreaptă spre popor, spre înflorirea lui. Caracterul popular-socialist în artă include neapărat în conținutul său idealurile social-estetice ale oamenilor muncii, înțelese și interpretate de pe

pozițiile proletariatului revoluționar. Artiștii realismului socialist încearcă să dezvăluie principalele tendințe ale dezvoltării sociale, destinele patriei și conflictele care ating interesele întregii omeniri progresiste. De aici tendința lor din ultima vreme de a cuprinde larg evenimentele, de a mări posibilitatea ideologico-artistică de înțelegere a vieții în laturile ei esențiale. Acesta este un indice clar al creșterii, al maturizării artei artiștilor socialiști, care tind să arate mai multilateral, mai temeinic și mai adînc cum se dezvoltă, se întărește și se călește conștiința socialistă a maselor sub conducerea partidului comunist — detașamentul de avangardă al clasei muncitoare, acest luptător consecvent pentru fericirea patriei, pentru interesele fundamentale ale tuturor oamenilor muncii.

Oricine a citit, de pildă, romanul lui Louis Aragon *Comuniștii*, a fost, probabil, surprins de la primele pagini ale operei de cuprinderea largă a evenimentelor, a păturilor sociale și a anumitor caractere. Putem spune, pe drept cuvînt, că întreaga Franță din deceniul al cincilea al secolului nostru a fost cuprinsă în cîmpul vizual al lui Louis Aragon. Și în tot ceea ce povestește scriitorul nu se simte numai cunoașterea perfectă a vieții diferitelor grupuri sociale ale societății franceze, dar și înțelegerea ideologico-artistică adîncă a sensului evenimentelor istorice, a influenței puternice a Partidului Comunist Francez asupra desfășurării lor și asupra educației maselor. Louis Aragon arată cu un tact desăvîrșit cît de diferite sînt căile care-l duc spre partid pe muncitorul Blanchard și pe învățătorul Oustric, cum oameni din cele mai diferite grupuri sociale se conving treptat, din experiența vieții lor, că singura forță capabilă să ducă Franța pe calea înfloririi este partidul comunist. Tot ceea ce e cu adevărat popular este alături de comuniști, tot ceea ce e antipopular este împotriva comuniștilor — iată ideea centrală pe care o dezvoltă artistul prin întreg sistemul de chipuri artistice.

Louis Aragon nu idealizează caracterele comuniștilor. Luați fiecare în parte, ei sînt oameni ca toți ceilalți: cu diferite înclinații, cu slăbiciuni personale. Însă, după cum spune Oustric, toți comuniștii au un scop, ei știu în ce constă sensul vieții, și în aceasta rezidă superioritatea lor. Toți împreună reprezintă o forță de nebiruit. Ei întruchipează floarea națiunii, mîndria și speranța ei. Nu zadarnic tot ceea ce este sănătos, cinstit, uman și de o înaltă moralitate năzuiește spre comuniști — și Cecile, soția industriașului, și

studentul Jean, și Vatrin care se află pe o poziție „neutră", fără a mai vorbi de muncitori. Idealul socialist ai cărui purtători sînt comuniștii este și eliberarea socială a maselor, și adevăratul patriotism, și etica înaltă, și manifestarea deplină a sentimentelor și cerințelor estetice ale oamenilor. Aceasta este forța care-i unește pe oameni în armata puternică a luptătorilor neînfricați pentru fericirea poporului, pentru pace, democrație și socialism, pentru prietenie și solidaritate între toți oamenii muncii. Louis Aragon creează prin caractere originale în condiții tipice, prin acțiunile și faptele eroilor, chipul colectiv al poporului francez și al avangardei lui — partidul comunist. Acesta este eposul socialist a cărui bază ideologică este caracterul popular-socialist.

Se înțelege de la sine că romanul lui Louis Aragon *Comuniștii* nu constituie un etalon. Nu toți artiștii situați pe pozițiile realismului socialist înfățișează partidul comunist în acțiune, direct și nemijlocit, ca Aragon. Nu toți scriu o epopee care să cuprindă viața întregii națiuni pe diferite secțiuni și planuri. Arta realismului socialist lasă frîu liber manifestării talentelor și înclinațiilor artistice. Ea reunește artiști foarte deosebiți unii de alții prin maniera lor de creație, prin genurile preferate și prin procedeele de creație. Dar orice operă a realismului socialist am lua, vedem că toate sînt pătrunse de încrederea în forțele inepuizabile ale poporului, în victoria lui asupra forțelor reacțiunii, toate contribuie la educația socialistă a maselor.

Partidele marxist-leniniste nu impun nimănui metoda realismului socialist. Dar pentru că această metodă dă posibilitatea să se dezvăluie din plin adevărul vieții, gîndurile, sentimentele și năzuințele poporului, pentru că ea corespunde cerințelor arzătoare ale dezvoltării sociale, legilor epocii actuale, tocmai de aceea sub steagul realismului socialist se unesc elementele cele mai bune, floarea intelectualității artistice.

Arta realismului socialist moștenește și dezvoltă cele mai bune tradiții artistice ale realismului. Ea oglindește viața în toată plenitudinea ei și afirmă cu curaj tendințele revoluționare ale realității.

Se înțelege că metoda creatoare nu poate înlocui talentul. Însă atunci cînd există talent, metoda realismului socialist este cea mai bună. De ce? Pentru că pe baza principiilor ei ideologice se realizează o cunoaștere veridică, concretă a vieții, a oamenilor, a sentimentelor și gîndurilor lor. Dar ce

înseamnă a cunoaște concret viața, caracterele sociale? Înseamnă a dezvălui condiționarea lor socială, a înțelege gîndurile, faptele și trăirile oamenilor în legătură cu condițiile în care trăiesc aceștia. Totodată, pentru realismul socialist nu este important numai felul în care împrejurările, condițiile sociale formează caracterul. În primul rînd, este important felul în care omul schimbă împrejurările, îmbunătățește condițiile de trai și felul în care crește din punct de vedere spiritual, moral-estetic în cursul acestei lupte. În acest sens, dacă ne adresăm, de pildă, creației lui A. M. Gorki, sînt tot atît de remarcabile și chipul lui Aliosa din povestirile autobiografice, și Pavel Vlasov, și Kutuzov. Ele exprimă cît se poate de clar năzuințele progresiste ale oamenilor muncii, gîndurile lui Gorki despre viața omului ca faptă eroică închinată gloriei poporului, despre viața ca înnoire și schimbare neîntreruptă.

Arta realismului socialist nu privește viața din punct de vedere static, ci în mișcare, în schimbarea ei revoluționară. Pentru artist, realitatea nu este pur și simplu un izvor de sentimente și impresii, ci un proces neîntrerupt de luptă dintre nou și vechi, de victorie a noului, un proces de creștere și de îmbogățire spirituală, moral-estetică a poporului în lupta încordată pentru revoluție, pentru comunism.

Artistul care se situează pe poziția realismului socialist privește cu sete viața poporului, o studiază multilateral și adînc și o dezvăluie veridic, luptînd activ pentru triumful principiilor politice și al idealurilor social-estetice ale proletariatului revoluționar. Caracterul popular-socialist este nervul viu al artei realismului socialist. El nu are nimic comun cu sectarismul, cu atitudinea sceptică față de posibilitățile revoluționare ale maselor neproletare care pot urma proletariatul. El nu are nimic comun nici cu limitarea națională.

Caracterul popular-socialist al artiștilor din cele mai diferite țări are trăsături comune care exprimă frăția internațională dintre oamenii muncii. Totodată, acest element comun, internațional, din arta socialistă a diferitelor țări, are întotdeauna o înfățișare concret-națională, o formă concret-istorică. Iată de ce problema particularităților naționale ale artei și, în primul rînd, ale artei realismului socialist, este în zilele noastre una din problemele cele mai actuale în estetica marxist-leninistă.

IV *Despre particularităţile naţionale ale artei*

> . . . Avîntul economic, politic şi cultural impetuos al republicilor sovietice a dus la înflorirea literaturilor popoarelor U.R.S.S. Dezvoltarea şi îmbogăţirea reciprocă a literaturilor naţionale are loc în colaborarea strînsă a scriitorilor tuturor republicilor fraţeşti. În Uniunea Sovietică s-a creat o literatură beletristică multinaţională de mare însemnătate istorică, care întruchipează ideile înaintate ale epocii noastre.
>
> **(Din salutul C.C. al P.C.U.S. adresat Congresului al II-lea al scriitorilor sovietici)**

Problemele specificului naţional al artei au o mare însemnătate teoretică şi practică. Ele sînt indisolubil legate de sarcinile întăririi prieteniei dintre popoare şi ale colaborării lor în domeniul creaţiei artistice şi al culturii, de lupta împotriva naţionalismului burghez, a cosmopolitismului, pentru triumful principiilor internaţionalismului proletar.

Marxism-leninismul porneşte de la ideea că tuturor naţiunilor, tuturor popoarelor le sînt proprii particularităţi specifice, care, reflectîndu-se în arta naţională, formează un element constitutiv al culturii universale, al artei universale. În acest sens, toate naţiunile — şi mici şi mari — se găsesc în aceeaşi situaţie şi orice naţiune este egală cu oricare alta. În cultura universală intră cele mai bune realizări ale literaturii şi artei naţionale din ţările lumii.

Putem spune pe drept cuvînt că operele de literatură şi de artă sînt cu atît mai valoroase cu cît dezvăluie mai adînc şi mai perfect, într-o formă naţională specifică, viaţa poporului, generalul şi particularul, care apropie masele de oameni ai muncii din diferitele ţări.

Arta democrată şi socialistă a tuturor popoarelor este internaţională prin caracterul şi prin conţinutul său. Ea dezvăluie condiţiile concrete ale vieţii sociale şi naţionale a poporului, reflectă idealurile social-estetice ale oamenilor muncii, particularităţile calitative ale naţiunii condiţionate de specificul dezvoltării ei istorice şi culturale. Aceste particularităţi imprimă artei diferitelor popoare o caracteristică şi o determinare individuală. Caracterul internaţional al artei demo-

crate şi socialiste nu apare pe baza sărăcirii sau diminuării particularităţilor sale naţionale, ci, dimpotrivă, pe baza întăririi şi îmbogăţirii celor mai bune particularităţi şi tradiţii naţionale ale acesteia.

Practica construcţiei culturale în U.R.S.S. şi în ţările de democraţie populară demonstrează în mod convingător că popoarele ajung la cultura socialistă în conţinut, în forme corespunzătoare cu limba, cu traiul şi cu particularităţile lor naţionale, că arta — parte constitutivă necesară a culturii spirituale a fiecărui popor — creşte şi se întăreşte pe baza însuşirii a tot ceea ce este valoros la alte naţiuni, pe baza respectului faţă de realizările creaţiei artistice a popoarelor din toate ţările şi a folosirii experienţei lor artistice.

Arta popoarelor din ţările socialismului este naţională, originală şi totodată internaţională. Ea este pătrunsă de ideile internaţionalismului socialist, ale prieteniei dintre popoare. Şi acest lucru este absolut natural. Mîndria naţională, înţeleasă marxist, se contopeşte întotdeauna cu interesele socialiste internaţionale ale clasei muncitoare, ale oamenilor muncii din întreaga lume. În acelaşi timp, marxism-leninismul socoteşte că nu poţi fi internaţionalist în domeniul artei, ca şi în toate celelalte domenii, dacă nu eşti patriot, dacă nu te mîndreşti cu trecutul măreţ al poporului tău, cu succesele lui în prezent şi dacă nu ai grijă de viitorul lui.

Unitatea organică dintre naţional şi internaţional este specifică şi artei progresiste din ţările capitaliste.

Burghezia reacţionară şi statul ei încearcă prin toate măsurile să înăbuşe forţele democratice şi socialiste în artă, să introducă în conştiinţa maselor ideologia sa, să otrăvească minţile oamenilor muncii cu otrava naţionalismului burghez. Însă arta democrată socialistă nu poate fi înăbuşită! Ea este nepieritoare, nemuritoare ca şi poporul pe care îl slujeşte. Tocmai elementele socialiste şi democratice sînt în sînul naţiunii burgheze reprezentanţii şi exponenţii concepţiilor şi ideilor oamenilor muncii, tocmai ele reprezintă floarea artei naţionale, tezaurul principal al valorilor spirituale ale poporului, aportul lor la cultura universal-umană.

EXPRESIA FACTURII PSIHICE A NAŢIUNII ÎN ARTĂ

Pentru a cunoaşte cultura şi factura psihică ale diferitelor popoare există destule mijloace: călătoriile, legăturile personale, datele ştiinţei. Însă este greu de găsit

un mijloc mai accesibil de cunoaștere a psihologiei și culturii diferitelor popoare decît arta, deoarece în artă, independent de ceea ce oglindește ea, în centrul atenției se găsește omul, viața, sentimentele, gîndurile și năzuințele lui, atitudinea lui față de realitatea înconjurătoare. Cunoscînd operele creației artistice, noi pătrundem, într-un fel sau altul, în viața poporului, cunoaștem felul lui de trai, factura psihică a națiunii.

Dar se pune întrebarea: cum se exprimă factura psihică a unei națiuni în artă?

Sociologii burghezi și, îndeosebi, naționaliștii au debitat multe aberații cu privire la „spiritul național". Ei l-au învăluit în negura misticismului, zugrăvind națiunea ca un fenomen etern, imuabil, deasupra istoriei, care ar fi determinat de însușirile imuabile ale așa-numitului „spirit național", de „sîngele rasei" etc. În realitate, factura psihică a națiunii nu este ceva mistic, independent, rupt de condițiile materiale de trai ale poporului, imuabil.

Sînt absurde și toate afirmațiile ideologiei burgheze reacționare după care factura psihică a națiunii ar fi o ficțiune. Factura psihică a națiunii (sau așa-numitul caracter național) reprezintă reflectarea în conștiința fiecărui popor a condițiilor sale specifice de trai; ea cuprinde sentimentele, reprezentările pe care le are un anumit popor cu privire la mediul înconjurător. Factura psihică a națiunii se formează și se manifestă în toată activitatea socială multilaterală a poporului — în muncă, în faptele de arme etc. Însă mai reliefat apare ea în particularitățile specifice ale culturii naționale, inclusiv în trăsăturile specifice ale artei.

Trăsăturile specifice deosebesc arta unei națiuni de arta altei națiuni. Aceasta nu înseamnă însă că între națiuni nu există elemente comune. Desigur că oamenii muncii aparținînd diferitelor națiuni au multe elemente comune și în condițiile de trai, și în factura psihică, și în cultură. Vorbind despre particularitățile vieții fiecărei națiuni, care se reflectă, într-un fel sau altul, în specificul culturii și artei sale, afirmăm prin aceasta că ele au și ceva comun, general, că acest element general se manifestă în ceea ce este particular național, și nu există în afara lui.

Specificul creației artistice a diferitelor popoare este legat, în primul rînd, de faptul că în factura psihică a fiecărui popor se reflectă *particularitățile* dezvoltării lui istorice, ale modului de trai ca și ale mediului geografic, ale naturii înconjurătoare. Toate acestea își găsesc expresia în operele

de artă, imprimîndu-le un colorit național, o nuanță națională specifică.

În această privință este foarte util să comparăm, măcar în trăsăturile cele mai generale, eposul eroic al popoarelor. Această comparație arată că în afara mediului social-istoric și geografic în care trăiește un anumit popor nu poate fi înțeleasă psihologia lui, specificul conștiinței lui artistice, exprimată și fixată în operele epice. De pildă, în eposul cazah găsim modul de trai nomad, de stepă al poporului și chipuri artistice care exprimă reprezentările obișnuite ale nomazilor. Aici tatăl și fiul se întîlnesc „scîncind ca niște pui de cămilă"; Nazim înfuriat, „aleargă ca un mînz de un an nestăvilit"; șarpele boa se tîrăște „ca un arîc[1] șerpuitor"; vorba omenească este asemănată cu colilia unduită de vînt etc. Alta este atmosfera artistică din *Kalevala*. În ea se povestește, de pildă, despre minunata luntre de scînduri, pe care a făcut-o fierarul Ilmarinen. Cînd Ilmarinen vîslește:

„Scîrțiie greoaie vîsle,
A'lor cozi ca sturzii strigă
Latele lopeți tot țipă
Cum cocoșii cei de munte,
Ca o lebădă tot cîntă
Partea dindărăt a luntrii
Ca un corb scrîșnește prora
Strigă cei țărușii ca gîște"!

Eposul karelo-fin amintește frumusețea pădurilor nordice, măreția naturii nordice, care în *Kalevala* nu este arătată numai ca un mijloc de existență, dar și ca izvor de desfătare estetică. În *Kalevala* este poetizat soarele; oamenii nordului taie copacii ca să nu împiedice pătrunderea razelor solare. În ea este cîntat mesteacănul karelian, după cum în creația artistică a poporului rus sînt cîntate ogoarele întinse, rîurile cu ape bogate...

Desigur că factura psihică a națiunii se exprimă deosebit de clar în artă, acolo unde este înfățișat direct poporul sau unii dintre reprezentanții lui, activitatea acestora, lupta, condițiile lor de trai, lumea lor lăuntrică, sentimentele și gîndurile lor. Astfel, din nuvela *Cuvîntul aratului*[2], de Salciak Toka, unul dintre întemeietorii literaturii artistice tuvine cunoaștem viața poporului tuvin din perioada prerevoluționară, lupta lui pentru libertate, trăsăturile caracterului său

[1] Canal de irigație din Asia Centrală și Caucaz. — *N.T.*
[2] *Arat* — țăran muncitor în Republica Populară Mongolă. — *N.T.*

național[1]. Scriitorul M. Auezov, zugrăvind viața lui Abai în legătură indisolubilă cu lupta socială din acea vreme, ne dă posibilitatea să înțelegem factura psihică a poporului cazah. Mehti Husein în romanul *Apșeron* dezvăluie lumea spirituală bogată a bătrînului maistru sondor Ramazan, și prin el scoate în relief structura spirituală a poporului azerbaidjan, cele mai de seamă trăsături naționale ale acestuia, dezvoltate în condițiile orînduirii sovietice.

Dar nu numai în opere de acest gen, ci și acolo unde poporul și activitatea lui nu sînt înfățișate direct, se vede amprenta facturii psihice a poporului, a națiunii respective. În orice operă de artă găsim anumite particularități specifice artei colectivității naționale respective și deosebite de arta altor popoare. Oare putem confunda, de pildă, cîntecul popular rus tărăgănat, avîntat, pe mai multe voci, cu improvizația iakutului sau cu melodia azerbaidjană capricios cromatizată? Desigur că nu[2]. Cu atît mai mult cu cît ele se deosebesc nu numai prin structura melodică, dar și prin maniera execuției. De altfel, această împrejurare a fost remarcată în operele multor scriitori: este destul să ne amintim de felul cum zugrăvește Turgheniev, în povestirea *Cîntăreții*, tabloul executării cîntecului popular rus *Nu străbate numai o cărăruie cîmpul* și improvizația iakutului zugrăvită în cartea a patra a *Istoriei contemporanului meu* de V. G. Korolenko.

Prin urmare, specificul național în artă exprimă și reflectă particularul național, propriu poporului respectiv, iar arta „sesizează" acest particular național și-l reproduce. Totodată, artistul percepe acest particular național nu numai nemijlocit, trăind în condițiile unei anumite comunități naționale, ale „mediului" național, dar și pe o cale mai complexă, mijlocită, și anume prin însușirea culturii spirituale a poporului său — a literaturii, muzicii și picturii lui.

Alteori, problema specificului național al artei este abordată simplist. Există chiar încercări de a deduce în mod speculativ din artă factura psihică a națiunii, cînd mai potrivită ar fi „sesizarea" — din particularitățile specifice ale artei naționale — a facturii psihice a poporului ca reflectare a condițiilor specifice ale vieții lui. Așa procedează, de fapt, S. Arutiunian în lucrarea sa *Cu privire la problema facturii psihice a națiunii*, atunci cînd vorbește despre afluxul neîntrerupt de tradiții populare, legate de activitatea oamenilor, și de dezvoltarea artei naționale. Totodată, din cele spuse de Arutiunian, reiese că specificul național al culturii și artei poate fi dedus direct, nemijlocit, din mediul geografic, din modul de trai, din preocupările economice ale poporului[1]. În realitate, lucrurile sînt mult mai complicate. Mediul social-istoric, ca și cel geografic, se răsfrînge mai întîi în factura psihică a națiunii, iar apoi, prin factura psihică, în particularitățile specifice ale culturii și artei. Altfel nici un poate fi. Căci artistul zugrăvește, de pildă, natura înconjurătoare nu numai ca o „realitate obiectivă"; el nu reproduce natura „în general", ci ceea ce este în natură apropiat, iubit de popor.

Orice om rus, privind peisajele pictorilor peredvijnici va simți dintr-o dată în ele natura patriei sale, „spiritul rusesc". Și, se înțelege prea bine de ce este așa. Oglindind natura rusă, acești pictori au întipărit specificul frumuseților ei și au transmis prin intermediul peisajului dragostea lor de patrie. Din această cauză tablourile lor au ca trăsătură specifică un anumit conținut reflectînd însușirea ideologico-emoțională a naturii dragi. Și acest lucru nu poate să nu aibă influență asupra spectatorului.

S-ar părea că în tabloul lui A. K. Savrasov *S-au întors ciorile* nu este nimic semnificativ. Din punct de vedere exterior, el este foarte simplu: pe primul plan mestecenii strîmbi, plini de ciori, în spate o bisericuță înconjurată de clădiri. Altceva nimic. Și totuși, de acest tablou te desparți cu greu. În atmosfera transparentă de primăvară, în mestecenii dragi din copilărie, redați cu atîta naturalețe de artist, în gama modestă de albastru, alb și cafeniu cu toate reflexele și nuanțele — în toate acestea clocotește viața naturii dragi trezite la viață. Tabloul ne bucură, ne tulbură. Cu atît mai mult cu cît natura este înfățișată aici „umanizată", de ea este legată viața și munca poporului, iar omul este îndreptățit să se mîndrească cu roadele minții sale și cu opera mîinilor sale.

---

[1] Pentru a evita confuziile, vom observa că trăsăturile individuale ale caracterului în literatură exprimă generalul, adică laturile esențiale ale caracterului poporului zugrăvit.
Desigur, însă, că ar fi straniu ca în fiecare trăsătură a eroului tipic să vedem o particularitate general-națională.
Abordarea mecanică a chestiunii este dăunătoare pretutindeni, inclusiv în artă.

[2] În acest caz nu ne referim la problema tendințelor vii, sănătoase și a celor retrograde moarte, din dezvoltarea tradițiilor naționale. Despre aceasta vezi la sfîrșitul capitolului.

[1] „Ucenîie zapiski Peatigorskovo pedinstituta" (Însemnări științifice ale Institutului pedagogic), vol. 10, 1955.

Oglindirea naturii în artă nu este un scop în sine. Prin ea se arată viața poporului, condițiile activității lui, ale lumii lui sufletești, legate în ultima analiză, de condițiile sociale de trai ale națiunii. Pentru a ne convinge de acest lucru vom înfățișa două peisaje lirice din operele întemeietorului literaturii bieloruse contemporane, Ianka Kupala. Una dintre ele a fost scrisă înainte de Revoluția din Octombrie 1917, cealaltă, mai tîrziu.

În prima operă poetul creează un tablou impresionant al vieții mizere, lipsite de bucurii a țăranului, povestind despre satul bielorus:

„Munți și pietre,
Înguste haturi —
Acesta-i ogorul nostru,
Cîmpul satului nostru
. . . . . .
Cîrciumi, închisori,
Cruci, mesteceni —
Aceasta-i soarta noastră,
Soarta satului nostru".

O altă viziune a lumii găsim în lirica postrevoluționară a lui I. Kupala. Aici natura apare ca un izvor de fericire, ca un izvor nesecat al inspirației în muncă și poezie. I. Kupala scrie:

„Și viața cu zîmbet o întîmpinăm
Respirăm ușor, trăim în bucurie,
Steaua fericită ne luminează în noapte
Iar ziua mergem la braț cu soarele.
. . . . . .
Pentru noi grădinile în primăvară înfloresc
Și-ogoarele n-au capăt nici sfîrșit
Și pădurile verzi, stufoase,
Cu murmurul lor vesel ne mîngîie auzul
Privim ca niște șoimi drept înainte
În zorile luminoase ale zilelor noastre".

În această poezie I. Kupala redă peisajul liric, gîndurile, sentimentele, zugrăvește aspectul spiritual al poporului bielorus în condițiile orînduirii sovietice.

Caracterul național pare, de obicei, pentru observator, ceva insesizabil, dar este destul să „se aclimatizeze" cu opera de artă ce poartă pecetea adevărului vieții, ca să simtă „aroma" națională și să devină limpede că factura psihică a poporului, a națiunii există în mod real, exprimîndu-se în specificul culturii și artei naționale, deoarece adevăratele opere de artă națională își trag întotdeauna rădăcinile din pămîntul natal. Dar totodată trebuie să se țină seama de faptul că o oglindire veridică a vieții poporului, în toate aspectele concrete ale traiului lui material și spiritual nu se realizează în artă dintr-o dată. Ea nu reprezintă un punct de plecare, ci un anumit rezultat al dezvoltării culturale și artistice a poporului.

Încă A. S. Pușkin a fost nevoit să ducă o luptă înverșunată pentru realism în artă, împotriva oricăror „abstractizări", împotriva didacticismului raționalist. El a parcurs o cale grea, de căutări creatoare, năzuind către o reflectare valoroasă, adîncă, la un înalt nivel ideologic, a vieții. Această tendință i-a fost specifică lui Pușkin și în așa-numitele poeme sudice, în care eroii apar într-o aureolă romantică, ca și în opere ca *Boris Godunov* și *Evghenii Oneghin*. Însă Pușkin nu a reușit dintr-o dată să afirme în poezie elementele concret-realiste ale gîndirii artistice ca principiu ideologic și de creație.

„A fost o vreme cînd lui Pușkin
....i se păreau necesare
Pustiurile, valurile ținuturilor de mărgăritare,
Al mării vuiet, al stîncilor granit
Și-al mîndrei june ideal..."

Numai cu timpul aceste accesorii ale esteticii romantismului au fost înlocuite în creația lui Pușkin cu chipuri concret-realiste, care, deși sînt într-o legătură de succesiune cu experiența ideologico-artistică anterioară, reprezintă totuși un fenomen artistic nou în istoria literaturii ruse. Acum — spune poetul — îmi trebuie alte tablouri:

„Îmi place moviliță nisipoasă
Și-n față izbei doi scorușI,
Portița, gardul rupt,
Pe cer, norii cenușii.
În fața ariei grămezi de paie
Și helești sub umbra sălciilor pletoase..."

În poezia realistă a lui Pușkin sînt reflectate veridic și realitatea rusă a timpului său, și particularitățile istorice ale dezvoltării națiunii ruse. Pușkin a zugrăvit tablouri minunate ale vieții diferitelor pături sociale ale societății ruse a epocii sale, a întipărit lupta eroică a poporului rus împotriva cotropitorilor străini. Este semnificativ că poetul și-a con-

centrat atenţia mai ales asupra etapelor de cotitură din istoria naţiunii. Aşa-numitele „vremuri tulburi" de transformare din timpul lui Petru I, mişcările populare de sub conducerea lui Razin şi Pugaciov, războiul pentru apărarea patriei din anul 1812 — toate acestea sînt înţelese poetic şi dezvăluite profund în creaţia lui Puşkin. Operele lui arată clar cum în lupta contra naturii aspre şi a oştilor duşmane, în bătăliile eroice pentru libertate s-a întărit şi s-a oţelit caracterul eroic al poporului rus. „Cînd se pronunţă numele lui Puşkin — scria, pe drept cuvînt, Gogol — te gîndeşti de îndată la poetul naţional rus... În el natura rusă, sufletul rus, limba rusă, caracterul rus s-au reflectat într-o frumuseţe atît de purificată cum se reflectă un peisaj pe suprafaţa bombată a lentilei optice"[1].

Reflectînd veridic, cu perfecţiune artistică viaţa societăţii ruse din epoca sa, modul ei de trai, istoria şi natura patriei sale, Puşkin a fost exponentul puternic al geniului artistic al poporului rus. Sprijinindu-se pe realizările anterioare ale culturii ruse şi universale el a pus bazele trainice ale literaturii naţionale realiste ruse, care mai tîrziu au fost preluate şi aprofundate de cei mai mari artişti ruşi.

Adevăratele opere de artă naţională îşi trag întotdeauna rădăcinile din pămîntul natal. Totuşi, ar fi o mare greşeală ca atunci cînd vorbim despre reflectarea facturii psihice a naţiunii în particularităţile specifice ale artei naţionale, să nu urmărim cum „sesizează" fiecare artist în parte trăsăturile naţionale specifice şi în special cum reflectă poziţiile social-estetice şi concepţiile despre lume ale unei anumite clase.

Acest lucru se vede clar atunci cînd artiştii zugrăvesc fenomene asemănătoare, caractere social identice. De pildă, între anii 1840—1870 în centrul atenţiei artei progresiste ruse se găsea ţărănimea, dar nu ţărănimea „în general", ci anume ţărănimea rusă, care chiar sub jugul aspru al iobăgiei a ştiut să-şi păstreze setea nestinsă de libertate şi o putere spirituală uriaşă. Nimicirea „boierimii sălbatice" era privită în acei ani de către toţi artiştii progresişti din Rusia ca cea mai de seamă sarcină naţională, fără a cărei rezolvare progresul ţării nu era cu putinţă. Militînd însă pentru eliberarea ţărănimii, diferiţii artişti promovau pe primul plan trăsături diferite ale caracterului naţional al ţăranului rus din epoca

[1] *Scriitori ruşi despre munca literară*, vol. I, L., Sovetski pisatel, 1954, p. 433.

lor. Astfel, I. S. Turgheniev a dezvăluit minunat latura poetică a aspectului spiritual al ţăranului rus, înzestrarea spirituală a poporului. În *Povestirile unui vînător* defilează prin faţa noastră o întreagă galerie de oameni înzestraţi din popor: alături de înţeleptul şi practicul Hor, de poeticul şi visătorul Kalinîci, găsim şi pe căutătorul de adevăr Casian din Krasivaia Meci, şi pe curajosul Maxim, şi pe talentatul Iakov Turok.

Orice chip al ţăranului este o individualitate vie care dezvăluie trăsăturile tipice ale caracterului naţional rus. Prin întreg sistemul chipurilor sale artistice, Turgheniev a arătat şi a dovedit că ţăranii trebuie să se bucure de dreptul natural de a fi liberi, că dependenţa lor de moşier este un mare rău şi o mare nedreptate.

N. A. Nekrasov a fost contemporan cu Turgheniev şi a zugrăvit acelaşi caracter naţional — caracterul ţăranului rus. Cu propriile sale cuvinte scriitorul ne spune: „Întreaga viaţă mi-am umplut-o cu lupta pentru idealul binelui şi frumosului". Dar dacă Turgheniev a adus în special argumente morale în favoarea lichidării iobăgiei, Nekrasov a arătat că poporul nu are numai dreptul la libertate, dar şi luptă pentru ea, şi că în lupta sa revoluţionară el îşi va cuceri eliberarea, „îşi va croi drum cu pieptul său". Nekrasov sublinia caracterul revoluţionar, dragostea de libertate a poporului rus. El propovăduia:

„Neînfrînata, sălbatica
Ură faţă de asupritor
Şi încrederea nemărginită
Pentru munca neprecupeţită".

Lupta activă, revoluţionară, pentru fericirea poporului, iată patosul creaţiei lui Nekrasov. Poet al democraţiei revoluţionare el a fost pe deplin solidar cu Bielinski care socotea drept neconformă cu realitatea teoria lui Homiakov şi a retrogrizilor de teapa lui, după care principala trăsătură a caracterului naţional rus ar fi „smerenia întregului popor". În poemul lui Nekrasov *Cui i-e bine în Rusia* este de neuitat chipul lui Saveli, sfînt voinic rus, care împreună cu tovarăşii săi s-a ridicat împotriva jugului moşieresc, fapt ce i-a adus o condamnare de „douăzeci de ani muncă silnică, douăzeci de ani de deportare", şi nimic nu i-a înfrînt curajul, năzuinţa lui spre libertate. Iar în persoana lui Grişa Dobrosklonov, Nekrasov a creat chipul unui „apărător al poporului", viitor revoluţionar, ieşit din păturile sociale de jos.

Astfel trăsăturile caracterului național, specifice poporului, apar în artă, fiind zugrăvite de artist de pe anumite poziții sociale. Și acest lucru este de la sine înțeles, deoarece artistul este reprezentantul unei anumite clase, al unei anumite comunități naționale.

Arta oglindește caracterul național al poporului, nu în afara timpului și spațiului, ci întotdeauna la un anumit stadiu de dezvoltare socială. De aceea și înțelegerea facturii psihice a națiunii — a manifestărilor ei în particularitățile specifice ale artei — trebuie să fie concretă din punct de vedere istoric. Nu trebuie să uităm că, cu toată stabilitatea uriașă a trăsăturilor caracterului național, ele nu rămîn invariabile. Factura psihică a națiunii, caracterul național se schimbă o dată cu schimbarea condițiilor de viață ale poporului al căror rod și reflectare este. Iată de ce, pe de o parte, trebuie să se țină seama de succesiunea trăsăturilor specifice ale facturii psihice în viața și cultura spirituală, în arta unui popor, iar pe de altă parte, să se vadă noul care apare în caracterul național sub influența condițiilor noi de existență socială a națiunii, nou care se reflectă, într-un fel sau altul, în operele de artă — literatură, muzică, pictură etc.

Nu există nici o dificultate pentru a observa această legătură de succesiune în factura psihică a diferitelor generații. De pildă, în poezia sa *Femeii ruse*, M. Isakovski, zugrăvind chipul femeii sovietice în anii de grele încercări ai Războiului pentru Apărarea Patriei, se adresează în mod voit în maniera lui Nekrasov. El scrie:

„Ai mers ascunzîndu-ți durerea
Pe calea aspră a muncii
Și-ntreg frontul, de la mare pînă la mare
L-ai hrănit cu pîinea ta.
. . . . . .

Ai spart, ai transportat, ai săpat
— Poți, oare, enumera totul? —
Iar în scrisorile trimise pe front spuneai
Că trăiești minunat!"

Ecoul poeziei lui Nekrasov este aici neîndoielnic. Însă femeia rusă din epoca sovietică, despre care vorbește Isakovski, nu este cea din poezia lui Nekrasov; Isakovski arată că femeia sovietică este un cetățean liber și cu drepturi depline al societății socialiste. Apărîndu-și patria socialistă de dușmani, ea dă dovadă nu numai de curaj și vitejie, ci și de o înaltă conștiință, de patriotism socialist.

Ulterior ne vom opri mai amănunțit asupra modului în care se exprimă factura psihică a popoarelor din U.R.S.S. în arta sovietică; aici vom observa numai că factura psihică a națiunii nu poate fi dezvăluită pe deplin într-o singură operă, chiar dacă aceasta este scrisă cu talent. Acest lucru poate fi realizat numai de arta unui întreg popor, în dezvoltarea lui.

Această situație este legată și de faptul că factura psihică a unei națiuni nu este fixată o dată pentru totdeauna, nu este imuabilă, ca și de faptul că unele opere de artă oglindesc doar unele laturi, determinate ale acesteia. Este important de remarcat, de asemenea, și faptul că în diferitele forme și chiar genuri de artă, factura psihică a națiunii se răsfrînge într-un mod special și că posibilitățile de exprimare artistică ale acestor forme și genuri sînt deosebite.

În sfîrșit, arta însăși nu stă pe loc; perfecționîndu-se ea își lărgește orizontul, cunoaște din ce în ce mai bine poporul și chipul lui spiritual. Chiar și o privire fugitivă asupra istoriei picturii ruse, de pildă, este suficientă pentru a constata că, în dezvoltarea sa, ea dezvăluie mereu laturi noi ale vieții sociale a poporului rus și ale caracterului național al acestuia.

După cum se știe, încă pictura portretistică rusă din secolul al XVIII-lea a ocupat un loc însemnat în cronicile artei plastice universale. Dar este tot atît de evident că portretele lui Levițki și Rokotov, cu toată puterea lor de sesizare a vieții, sînt în multe privințe convenționale, decorative și, în afară de rare excepții, nu depășesc cadrul „societății mondene", că persoanele zugrăvite sînt caracterizate palid, din punct de vedere social, interesînd mai mult aspectul exterior.

În pictura din prima jumătate a secolului al XIX-lea există o adîncire a realismului. Kiprenski, renunțînd definitiv la idealizarea naturii, creează portrete de oameni ruși concreți din punct de vedere istoric. Operele lui redau cu talent chipul spiritual al participanților la războiul pentru apărarea patriei din anul 1812. Viața însă îl interesează prea puțin pe acest pictor. În pictura de gen, Kiprenski face de-abia primii săi pași. În creația lui Venețianov viața este cuprinsă mai larg și este caracteristic că în creația lui locul principal îl ocupă chipurile de oameni simpli, de țărani (*Dimineața moșieriței*, *Pe ogor* etc.), redați în viața și în munca lor, pe fundalul naturii patriei, naturii Rusiei nordice. Pictorul subliniază sentimentul de demnitate interioară și conținutul lăun-

cale ei încearcă să împiedice și colaborarea culturală a artiștilor progresiști din diferite țări, să dezbine forțele artei democrate și socialiste, căci orice slăbire a ideologiei democrate și socialiste înseamnă întărirea influenței ideologiei burgheze.

Clasele exploatatoare iau toate măsurile pentru a slăbi influența artei revoluționare, democrate asupra maselor, folosind orice mijloace, pînă la violență, împotriva artiștilor progresiști. Clasele reacționare ca și artiștii care sînt în slujba lor tind să se izoleze de popor, să se situeze deasupra lui; totodată, ei promovează o artă care are drept scop „cucerirea" minților și sentimentelor maselor largi de oameni ai muncii, ca și prostirea „păturilor de jos". Așa a fost în trecut, așa se întîmplă și astăzi.

De obicei cînd se vorbește despre arta burgheză contemporană, la noi se au în vedere opere de orientare vădit formalistă, străine gustului oamenilor normali. În țările capitaliste există din belșug astfel de opere. Ele ocupă un loc însemnat în fondurile muzeelor, ca și în colecțiile particulare. Burghezia imperialistă îi stimulează prin toate măsurile posibile pe simboliști, cubiști și pe orice fel de abstracționiști, deoarece toți aceștia îi îndepărtează pe oameni de contradicțiile reale ale realității capitaliste, în lumea fantasticului, absurdului, patologicului. Dar pe lîngă aceste opere, care vizează un cerc relativ restrîns de „cunoscători", burghezia se îngrijește în mod stăruitor și de otrava spirituală pentru popor, de crearea unor opere care să insufle maselor ideile infailibilității și eternității capitalismului. Acestea sînt, de obicei, opere pseudorealiste, care creează aparența de veridic. În ele nu găsim absurdul, în schimb găsim înfrumusețarea modului de viață capitalist. Aceste opere nu reprezintă altceva decît o minciună evidentă, menită să demonstreze că în lumea capitalistă toate lucrurile merg bine, că interesele exploatatorilor și ale oamenilor muncii sînt aceleași.

Apologeții imperialismului prezintă, de obicei, interesele claselor reacționare drept interese naționale. Dar despre ce fel de unitate de clasă dintre exploatatori și exploatați poate fi vorba, cînd exploatatorii tind către subjugarea continuă a oamenilor muncii, seamănă discordie națională, pregătesc războaie de cotropire, iar oamenii muncii își propun drept scop desființarea asupririi naționale, eliberarea de exploatare, și se ridică împotriva războaielor de cucerire, împotriva înrobirii altor popoare?

În condițiile dominației burgheziei imperialiste nu există și nu poate exista o comunitate de interese între toate clasele națiunii burgheze și, prin urmare, nu poate exista nici un fel de artă națională, unică prin fundamentele sale de clasă.

Artei „păturilor de sus", a claselor avute, rupte de popor, i se opune și luptă activ împotriva ei arta democrată și socialistă prin conținutul său ideologic, care apare în mod inevitabil și este de nebiruit. Condițiile de trai ale oamenilor muncii, arăta Lenin, dau naștere în mod necesar, în sînul națiunii burgheze, ideologiei democrate și socialiste. Iar această ideologie se exprimă și în creația artistică.

Dar după ce criteriu putem deosebi arta claselor exploatatoare dominante, de arta democrată și socialistă?

Există o părere după care prin cultura artistică democrată trebuie să înțelegem creația colectivă a maselor, iar prin cultura artistică a claselor exploatatoare dominante — creația profesională a artiștilor ieșiți din păturile sociale care nu aparțin direct poporului muncitor. Dar aceasta este o părere greșită.

În primul rînd cultura artistică democrată nu se limitează cîtuși de puțin la creația colectivă a poporului. Ea cuprinde și arta profesioniștilor, inclusiv arta acelor artiști care, deși sînt ieșiți din mijlocul clasei dominante, reflectînd totuși veridic viața, contribuie prin creația lor la progresul poporului, și apără, într-un fel sau altul, interesele lui fundamentale.

Să relevăm, de pildă, literatura democrată din secolul al XIX-lea în Rusia. Rîleev și Pușkin, Lermontov și Herzen, Nekrasov și Șcedrin, Tolstoi și Cehov — toți căutau calea către o mai bună organizare a vieții sociale și fiecare, în felul său, ca luptător împotriva „boierimii sălbatice", împotriva autocrației despotice se ridica în apărarea democratismului și umanismului. Nu zadarnic V. I. Lenin sublinia că cultura proletară a societății socialiste este indisolubil legată de cultura democrată anterioară, că „în întreaga lume muncitorii își făuresc cultura lor proprie, internațională, la a cărei pregătire lucrează de multă vreme propovăduitorii libertății și dușmanii asupririi"[1].

Lupta dintre cele „două culturi" are loc și în arta profesioniștilor, și în arta de amatori din societatea cu clase antagoniste. Și acest lucru se înțelege de la sine: „Cele două culturi" din societatea cu clase antagoniste se deosebesc între ele prin conținutul lor ideologic, prin orientarea lor de

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 19, E.S.P.L.P., București, 1957, p. 74.

ducerile și reluările, repetările etc. Aceste procedee le întîlnim în arta diferitelor clase ale națiunii ruse.

Trebuie să remarcăm că anumite trăsături ale facturii psihice sînt proprii și națiunii, cu toată existența claselor antagoniste în cadrul națiunii burgheze. Aceasta și explică de ce avem posibilitatea să deosebim, de pildă, operele scriitorilor francezi de operele scriitorilor germani, englezi sau italieni. Prin aceasta se explică și faptul că în creația artiștilor diferitelor națiuni, fenomenele sociale de același tip și caracterele sociale asemănătoare apar într-un mod original, își au, după cum se spune, coloritul lor național. De exemplu, în literatura diferitelor popoare putem găsi chipul cămătarului. Și acest lucru nu este întîmplător, deoarece toate popoarele trec, în ultimă instanță, într-un fel sau altul, prin faze identice de dezvoltare istorică. Astfel se și explică gradul de asemănare dintre chipurile de cămătari, create de scriitorii diferitelor popoare. Dar este tot atît de evident că această asemănare este foarte relativă, lucru de care ne putem convinge cu ușurință dacă ne amintim de Shylock al lui Shakespeare, Gobseck al lui Balzac, Kori-Iskamb al lui S. Aini. Fiecare dintre aceste chipuri este original nu numai prin trăsăturile sale individuale, ci și prin cele naționale. Astfel, Shylock al lui Shakespeare nu este numai un zgîrcit, el este cămătarul englez din epoca acumulării primitive, cu lăcomia și „virtuțile" sale puritane, cu religiozitatea sa. În opera lui Balzac ni se înfățișează Franța din timpurile monarhiei din iulie cînd burghezia devenise stăpînul atotputernic al vieții, iar banii — forța omnipotentă care-l mutilează pe om. Balzac arată cu o putere realistă excepțională cum Gobseck, în numele aurului în care vede personificarea bunurilor pămîntești, renunță la toate pasiunile omenești, se transformă în sclavul unei singure pasiuni — acapararea — devenind în cele din urmă victima ei. În povestirea lui S. Aini, *Moartea cămătarului*, legată în multe privințe de tradițiile folclorului tadjic, cămătarul Kori-Iskamb nu are nimic din „măreția" sui-generis a lui Gobseck, din conștiința puterii sale. El este un zgîrcit vrednic de milă; în cutele turbanului său s-a depus, în straturi groase, murdăria; de la fiecare dator nic Kori-Iskamb stoarce dobînzi mari și, pe deasupra, în fiecare seară mănîncă cîte un pilaf pe socoteala lui; el face economie chiar și la chibrituri și cu cît adună mai mulți bani, cu atît devine mai zgîrcit. Acestea și multe alte detalii umoristice au drept scop demascarea satirică a lui Kori-

Iskamb și a principiilor lui de viață. Moartea subită a cămătarului la știrea că bolșevicii au ocupat Banca de Stat, unde erau depuse capitalurile sale, este primită nu numai ca un final logic, dar și ca un final istoricește necesar.

Se înțelege prea bine pe ce bază, de unde apare acest specific al chipului creat. El decurge, în primul rînd, din faptul că diferitele popoare străbat calea dezvoltării lor în felul lor propriu. El se explică prin epoca și „mediul" național, care generează caracterele și fenomenele respective, fără a mai vorbi despre specificul tradiției naționale și despre talentul diferiților scriitori.

Istoria creației artistice demonstrează în mod elocvent că între trăsăturile specifice ale artei naționale există o anumită comunitate. Ignorarea ei este inadmisibilă.

Factura psihică a națiunii se răsfrînge, într-un fel sau altul, în creația tuturor claselor unei anumite comunități naționale. Totuși — repetăm — ea se reflectă la fiecare clasă în felul său, deoarece se manifestă prin particularitățile specifice ale culturii naționale, care în societatea împărțită în clase are caracter de clasă.

În arta societății împărțite în clase, elementul național și de clasă există laolaltă, indisolubil legate; dar însemnătatea hotărîtoare o are principiul de clasă. Cu toate deosebirile dintre popoare, interesele de clasă sînt întotdeauna mult mai puternice decît deosebirile naționale. De aceea, *Internaționala* născută în Franța este apropiată minții și inimii oamenilor sovietici și oamenilor muncii din lumea întreagă, iar *Cîntecul patriei*, sau *Imnul tineretului democrat*, create de sovietici, găsesc ecou și sînt scumpe francezului muncitor și oamenilor simpli din toate țările. În ceea ce privește burghezia imperialistă franceză, ca și burghezia din alte țări, ea nutrește sentimente de dușmănie și față de *Internațională*, și față de *Cîntecul Patriei*, și față de *Imnul tineretului democrat*. Acesta este unul din exemplele care arată că pe oamenii muncii din lumea întreagă îi apropie unitatea sarcinilor și a intereselor de clasă, care sînt fundamental opuse intereselor de clasă ale burgheziei. Acesta este, de asemenea, un exemplu care arată că elementul național este subordonat, nu numai în viață, dar și în artă, elementului de clasă.

Am mai relevat că orice artist zugrăvește elementul național, în lumina concepțiilor social-estetice ale unei anumite clase. Dar aceasta nu este încă totul. Valorile artistice ale

iar manierismul, absurditatea, înfloresc în toată splendoarea lor.

Arta claselor reacționare idealizează, ridică în slăvi laturile înapoiate ale facturii psihice a națiunii, în timp ce arta înaintată, democrată și socialistă, contribuie la biruirea trăsăturilor conservatoare, cere reorganizarea relațiilor sociale ce le dau naștere. În acest sens este foarte semnificativă, de pildă, activitatea democraților revoluționari ruși. Spre deosebire de slavofili și de alți apărători zeloși ai „elementului național străvechi", ei chemau la o luptă hotărîtă împotriva inerției și rutinei, ajutau la dezrădăcinarea înapoierii și la dezvoltarea celor mai bune calități în caracterul poporului, subliniind că arta este chemată să biciuiască ceea ce este negativ, înapoiat și să prevestească zorii zilei de mîine, să pregătească terenul viitorului. Aceste teze ale esteticii democrat-revoluționare își păstrează și acum toată vitalitatea: arta democrată și socialistă nu calcă pur și simplu pe urmele vieții, înregistrînd cele văzute, ci curăță calea noului, formează și dezvoltă cele mai bune laturi din caracterul oamenilor.

Totuși, ar fi greșit să explicăm deosebirile din zugrăvirea caracterului național în artă numai prin deosebirile de poziții ideologice și de clasă ale artiștilor. Nu trebuie să uităm că în societatea cu clase antagoniste, existența socială a diferitelor clase nu este identică și prin urmare există și particularități ale psihologiei lor, ale condițiilor lor social-politice. Arta, fidelă adevărului vieții, nu poate ignora aceste particularități.

Mulți artiști progresiști din trecut au înțeles acest lucru. Astfel, A. S. Griboedov observa că diferitele pături nu sînt identice în ceea ce privește chipul lor spiritual. Dacă în Rusia — scria el — ar nimeri un străin care nu ar cunoaște istoria rusă de un secol, ar putea deduce „din opoziția pronunțată a moravurilor, că la noi stăpînii și țăranii provin din două neamuri diferite, care nu au reușit încă să-și asimileze obiceiurile și moravurile"[1]. De aceeași părere era și A. S. Pușkin, cînd spunea că oamenii „de lume" au un mod propriu de gîndire, prejudecăți proprii, neînțelese pentru alții. Toate acestea au fost observații profund juste, culese din viața însăși.

Artiștii progresiști ruși au arătat în mod convingător că aspectul moral-politic al diferitelor clase, al diferitelor pă-

[1] *Scriitori ruși despre munca literară*, vol. I, p. 259.

turi nu poate fi dat ca factor comun. Pentru a ne convinge de acest lucru este destul să ne amintim, pe de o parte, de portretul protodiaconului lui Repin, care poartă pecetea trîndăviei, senzualității, „sărăciei spiritului" și, pe de altă parte, de portretul fochistului pictat de Iaroșenko în care se vede și oboseala de pe urma muncii grele, și forța ascunsă, și viața sufletească concentrată. Aceste portrete arată cu o putere uriașă și mediul social care a generat caractere sociale atît de diferite, deși el nu este înfățișat direct. Sau să ne amintim de tabloul lui S. A. Korovin *Împăcarea*, unde este înfățișat limpede aspectul social-psihologic a două caractere diametral opuse: chiaburul exploatator — șiret, ipocrit și mieros — și săracul necăjit, înjosit, căruia chiaburul i-a luat totul pînă la ultimul capăt de ață. Toate acestea reprezintă viața vie, sesizată cu pricepere de maeștrii artei. Artiștii sovietici, continuînd în mod creator și îmbogățind tradițiile artei democrate anterioare, au arătat în mod veridic, concret-istoric aspectul psihologic al claselor antagoniste din Rusia prerevoluționară, sprijinindu-se pe metoda realismului socialist și conducîndu-se în practica lor artistică după concepția marxist-leninistă despre lume.

Cine a citit, de pildă, romanul istoric al scriitorului buriat-mongol sovietic Cimit Țîdendambaev *Dorji, fiul lui Banzar*, acela își amintește prea bine, desigur, cît de deosebită este factura psihică a oamenilor simpli și a asupritorilor lor. Împreună cu Dorji, prin înțelegerea căruia se dezvăluie în această carte viața poporului buriat-mongol, cititorul cunoaște tot mai adînc, de la un capitol la altul, condițiile de viață ale ulusului și psihologia oamenilor lui.

Iată-l pe Dorji ascultînd poveștile *(uligherele)* lui Borhoko. Băiatul știe că *ulighersinii* — povestitorii — sînt diferiți. Cel care a trăit la bogătașul Marhansai nu seamănă de loc cu Borhoko care a tras la săracul Uhinhen: el nu seamănă nici ca înfățișare exterioară, și nici povestirile lui nu se referă la incursiunile hanilor fioroși și la bogățiile lor fără număr, ci la *batorul*[1] puternic și înțelept care luptă împotriva oamenilor răi, suferă și învinge. Borhoko povestește despre omul simplu născut în iurta plină de fum. „Aș vrea să compun un cîntec despre un *ulus*[2] fericit, însă asemenea uluși nu am întîlnit încă" — spunea ulighersinul.

[1] Bator — viteaz, erou (în limba mongolă) — *Nota red. rom.*
[2] Ulus — sat — *Nota red. rom.*

Am analizat atît de mănunțit povestirea lui Cimit Țîdendambaev *Dorji, fiul lui Banzar*, pentru a arăta, pe baza unui material concret, că în caracterul oamenilor muncii există o unitate a trăsăturilor naționale și de clasă, și că clasele antagoniste ale uneia și aceleiași națiuni se deosebesc fundamental una de alta prin aspectul lor social-psihologic. În legătură cu aceasta este necesar să ne îndreptăm atenția asupra unei prejudecăți care s-a încetățenit de la un timp încoace printre unii dintre filozofii noștri. Sub steagul criticii greșelilor lui G. V. Plehanov, acești filozofi, vorbind despre factura psihică a națiunii, încearcă să rupă psihologia socială, inclusiv psihologia națională, de ideologie, și astfel nu văd de fapt dincolo de elementul național, pe cel de clasă.

Marxism-leninismul nu rupe cîtuși de puțin psihologia socială de ideologie. De asemenea, marxism-leninismul nu caută de loc să estompeze deosebirea dintre ideologie și psihologia socială. A rupe psihologia socială de ideologie înseamnă a devia în direcția filozofiei burgheze, străină nouă, în direcția freudismului, care privește psihicul omului numai ca o manifestare a înclinațiilor instinctive inconștiente. Sînt neîntemeiate și toate încercările de a deduce ideologia din psihologie; în ultimă instanță ele duc inevitabil la diminuarea însemnătății ideologiei în viața socială, la teoriile antimarxiste ale „economismului". Greșeala lui Plehanov nu a constat în faptul că el delimita ideologia de psihologia socială (acest lucru este necesar), ci, în primul rînd, în faptul că el a rupt ideologia de psihologia socială și, în al doilea rînd, a încercat să deducă ideologia din psihologia socială.

Plehanov socotea în mod greșit că „toate ideologiile au o rădăcină comună — psihologia epocii respective"[1]. Însă el avea perfectă dreptate cînd declara că psihologia socială „va putea fi înțeleasă de noi numai atunci cînd o vom privi ca psihologie a unei anumite clase care se găsește în anumite «condiții sociale istorice»"[2]. Psihologia de clasă despre care scrie aici Plehanov nu este o născocire. Ea există în mod real. V. I. Lenin vorbea, de asemenea, despre psihologia muncitorului și a țăranului, înțelegînd prin aceasta simțul de clasă în înțelegerea fenomenelor vieții, care se formează

[1] G. V. Plehanov, *Opere*, ed. a II-a, vol. XVIII, Gosizdat, M.—L., 1928, p. 232.
[2] Idem, *op. cit.*, p. 233.

la reprezentanții unui anumit grup social sub influența nemijlocită a vieții, adică spontan. Totodată, Lenin sublinia că există o legătură între procesul spontan de elaborare a conștiinței sociale, sub influența condițiilor de viață de fiecare zi, și în urma activității organizatorice a partidului. Însă ar fi o greșeală grosolană, arăta el, să se identifice psihologia de clasă și ideologia unei clase sau alteia. După cum spunea Lenin cu privire la mișcarea muncitorească, trebuie să se vadă deosebirea dintre „spontaneitatea maselor" și „conștiința social-democrației", sau cu alte cuvinte, dintre psihologia de clasă a muncitorului și ideologia științifică a proletariatului.

În ceea ce privește psihologia națională (sau factura psihică a națiunii, care este același lucru), după cum am mai relevat, ea se manifestă la diferitele clase în mod specific, deoarece condițiile vieții lor materiale nu sînt identice. Acum vom adăuga la cele spuse că ignorarea acestei împrejurări duce întotdeauna la consecințe dăunătoare, atunci cînd vorbim despre specificul național al artei.

Istoria artei și literaturii cunoaște numeroase împrejurări în care cele mai bune calități ale națiunii erau atribuite în întregime clasei exploatatoare dominante, care era proclamată „buricul pămîntului". De pildă, Karamzin afirma la vremea sa că „aristocrația este sufletul și chipul nobil al întregului popor". Aceasta era ideea sa călăuzitoare. Ea decurgea din programul său ideologico-poltic utopic, după care iobăgia trebuia să fie construită pe baza unei „omenii sensibile" a moșierului față de țăranii săi. De aceea și în creația artistică a lui Karamzin în locul adevăraților țărani iobagi vedem „pasiunea unor suflete delicate, oropsite de soartă", iar moșierii-proprietari de iobagi sînt înfățișați de obicei în aureola „omeniei sensibile". Țărănimii ruse, care în nenumăratele sale răscoale împotriva asupririi moșierilor și-a arătat uriașa forță revoluționară, Karamzin îi recomanda blîndețea, iertarea. El proclama clasa nobililor drept purtătoarea celor mai bune calități ale poporului rus. Și deși în comparație cu predecesorii săi Karamzin a făcut un însemnat pas înainte în reflectarea vieții sufletești a oamenilor, operele lui nu au însemnătatea unui document istoric autentic, deoarece condițiile de viață ale țăranilor și ale moșierilor, legăturile lor reciproce sînt idealizate în operele sale.

Pe de altă parte, interpretarea psihicului social, în societatea cu clase antagoniste, ca ceva în afara claselor, duce

la situația că anumite însușiri proprii unei anumite clase exploatatoare (nobilimii, burgheziei), sînt privite drept însușiri ale întregii națiuni. Astfel, se știe că ideologul oportuniștilor de dreapta, Buharin, extindea în mod calomnios trăsăturile de clasă ale oblomovismului, specifice nobilimii parazitare ruse, asupra întregii națiuni, numind-o oblomovistă.

Purtătorii celor mai bune trăsături ale națiunii nu sînt grupurile sociale parazitare, ci forțele democratice înaintate, care-și croiesc drumul înainte și contribuie la progresul societății. Însă clasele unei națiuni nu sînt despărțite printr-un zid de netrecut. Ele nu trăiesc în vid, ci în aceeași societate și se influențează reciproc.

În cultura spirituală a societății cu clase antagoniste, dominantă este, fără îndoială, clasa care domină în producția materială. Oare această clasă, influențînd aspectul spiritual al altor clase, nu suferă la rîndul ei influența acestora? O suportă și încă într-o măsură foarte mare. Lupta de clasă își lasă amprenta în toate formele gîndirii sociale, ale conștiinței sociale și ale culturii, inclusiv în artă.

Mai mult decît atît, sub influența puternică a mișcărilor populare revoluționare, artiștii progresiști, educați în sînul clasei dominante exploatatoare, sînt pătrunși de idealurile populare, apără interesele poporului.

Nu putem socoti o întîmplare, de pildă, faptul că Radișcev, fiind nobil de origine, apăra în mod hotărît concepțiile democratice, revoluționare, chema la răsturnarea autocrației și iobăgiei. În formarea concepției despre lume a acestui gînditor și artist a avut, desigur, un rol excepțional și hotărîtor mișcarea țărănească condusă de Pugaciov. Lucrînd la protocol în senat, Radișcev a avut posibilitatea să cunoască îndeaproape o mulțime de procese ale țăranilor, care au trecut prin mîinile lui. Apoi în funcția de procuror militar, studiind materialele mișcării țărănești din anii 1773—1774, Radișcev a analizat cu atenție cauzele răscoalei țăranilor. Și acest lucru nu a trecut pentru el fără a lăsa urme. Cartea lui *Călătorie de la Petersburg la Moscova* era, după cum spunea Ecaterina a II-a, plină de „speculații dăunătoare care tulburau liniștea societății, diminuau respectul cuvenit autorităților, care căutau să provoace în popor indignarea împotriva șefilor și a conducerii și, în sfîrșit, de expresii jignitoare la adresa rangului și puterii țariste"[1].

[1] Vezi *Istoria gîndirii economice ruse*, vol. I, Sotekghiz, M., 1955, p. 612.

Deși gînditorul, artistul poate uneori să nu-și dea seama de legătura sa cu mișcarea revoluționară a „păturilor de jos", aceasta există totuși. L. N. Tolstoi, după cum arată Lenin, nu a înțeles revoluția, s-a îndepărtat în mod evident de ea, însă creația lui a fost oglinda primei revoluții ruse, expresia ideilor și stării de spirit a țărănimii ruse în perioada dintre anii 1861—1905. Nu zadarnic într-o convorbire cu A. M. Gorki Lenin a spus: „Înainte de acest conte nu a existat în literatură un mujic adevărat"[1].

La prima vedere tabloul pare surprinzător și de neînțeles: nobilul Radișcev dezvoltă idei democratice, revoluționare, contele L. N. Tolstoi privește viața societății ruse cu ochii țărănimii ruse. Dar dacă privim aceste fapte nu abstract, ci în legătură cu specificul dezvoltării istorice și a luptei de clasă din Rusia, vedem că în toate acestea nu este nimic straniu și de neînțeles.

Fiecare clasă a națiunii își aduce aportul la tezaurul culturii și artei naționale. Și acest aport al diferitelor clase nu este același în cultura națională a unei anumite națiuni și la națiuni diferite.

Datorită specificului dezvoltării cultural-istorice a țării o anumită clasă își lasă o pecete mai pronunțată sau mai puțin pronunțată asupra facturii psihice și asupra culturii spirituale a națiunii. Astfel, în Anglia nobilimea feudală nu a exercitat o influență serioasă asupra facturii psihice a națiunii și asupra vieții ei spirituale. Iar acest lucru nu este întîmplător. Încă după terminarea Războiului celor două roze, în Anglia a luat ființă a nouă nobilime, care era mai mult burgheză decît feudală. Și nu este de mirare că în epoca Renașterii în literatura engleză a fost clar exprimat nu numai spiritul antifeudal, dar și cel antiburghez. În perioada iluminismului, în literatura ei s-au reflectat mai mult decît în orice altă literatură trăsăturile spiritului de antreprizǎ burghez și totodată atitudinea critică față de idealul burghez al „imperiului rațiunii". Alta era situația în această epocă în Franța. Aici dezvoltarea capitalismului se desfășura cu mai multă încetineală, iar pînă la revoluția burgheză din secolul al XVIII-lea, tonul în societate continua să-l dea nobilimea. De aceea, în literatura franceză din această epocă pecetea nobilimii este cu mult mai puternică decît în Anglia.

Condițiile istorice din Rusia se deosebeau atît de cele din Anglia cît și de cele din Franța. Datorită dezvoltării so-

[1] M. Gorki, *Opere în 30 volume*, vol. 17, Goslitizdat, M., 1952, p. 39.

cial-economice încetinite, în Rusia nu burghezia, ci păturile progresiste ale nobilimii s-au ridicat, într-o anumită etapă, împotriva autocrației despotice și a iobăgiei. Nobilimea progresistă din Rusia, cu toată limitarea ei, a jucat fără îndoială un rol pozitiv în dezvoltarea culturii și artei, avînd o contribuție incomparabil mai mare decît în Franța, fără a mai vorbi de Anglia. Totodată mai este esențial și un alt fapt: în Rusia, burghezia nu a fost niciodată o clasă revoluționară nici înainte de apariția proletariatului pe arena istoriei și, cu atît mai puțin, după apariția lui. Pe avanscena luptei revoluționare, pînă la apariția clasei muncitoare, în Rusia a acționat țărănimea; protestul ei revoluționar împotriva asupririi feudale, în epoca descompunerii sistemului feudal, a găsit un răsunet viu și în domeniul ideologiei, în sfera artei. De aceea democratismul — apărarea intereselor maselor de oameni ai muncii — trece ca un fir roșu prin istoria artei și literaturii ruse. În Rusia, rolul burgheziei în dezvoltarea culturală era neînsemnat, iar importanța ideologiei democrat-revoluționare era uriașă.

V. I. Lenin a arătat că în istoria mișcării de eliberare ruse trebuie să deosebim trei etape principale, în conformitate cu cele trei clase fundamentale care au acționat în istorie: prima — nobiliară — din aproximativ 1825 pînă în 1861, a doua — a raznocinților sau burghezo-democrată — din 1861 pînă în 1895, a treia — proletară — din 1895. Aceste trei etape ale mișcării revoluționare în istoria poporului rus sînt unite între ele printr-o legătură de succesiune. După cum se știe, decembriștii erau foarte departe de popor, însă ei l-au trezit la activitate politică intensă pe Herzen; acesta a contribuit la trezirea raznocinților, iar democrații revoluționari au fost predecesorii social-democrației ruse.

Această periodizare leninistă are o mare însemnătate și pentru istoria artei, dar bineînțeles nu pentru încadrarea unui artist sau a altuia într-o anumită schemă. Lenin a fost dușmanul oricărui schematism. El cerea o abordare concret-istorică a obiectului, cerea să se țină seama de specific. Etapele principale ale luptei de eliberare și perioadele dezvoltării artei ruse nu pot fi identificate în mod mecanic. Sarcina constă în a arăta, călăuzindu-ne după periodizarea leninistă a luptei de eliberare din Rusia, cum pe măsura dezvoltării acestei lupte s-au întărit și s-au adîncit tendințele democratice în artă. Sarcina mai constă în a arăta, pornind de la periodizarea leninistă a mișcării de eliberare

ruse, cum arta, reflectînd lupta de clasă din epoca respectivă, a dezvăluit laturi mereu noi ale vieții sociale și ale caracterului național rus, cum au crescut și s-au întărit tendințele progresiste din dezvoltarea artei naționale ruse.

DESPRE TRADIȚIA NAȚIONALĂ ȘI LEGĂTURILE INTERNAȚIONALE ÎN ARTĂ

Se știe că în condițiile comune de viață și de luptă ale maselor de oameni ai muncii aparținînd diferitelor națiuni se formează în înfățișarea spirituală și în cultura lor trăsături comune. Așa de pildă, ideea dreptății, a respectului față de om, dragostea de patrie și ura față de exploatatori trece ca un fir roșu prin arta democrată a tuturor popoarelor. Dacă luăm operele epice nu este greu să vedem că în ele apare de obicei ca erou pozitiv ostașul — apărător ferm al pămîntului patriei împotriva dușmanilor. În creația poetică orală găsim pretutindeni chipul omului din popor, înțelept și plin de voință, care înlătură cu curaj uneltirile dușmanilor și îi înfrînge. Ideea patriotismului răsună tot atît de limpede și în arta multor profesioniști, democrată prin esența sa, atît în timpurile trecute, cît și în zilele noastre.

Toate acestea demonstrează că datorită comunității de interese fundamentale ale maselor de oameni ai muncii ai tuturor naționalităților, datorită scopurilor comune ale luptei lor împotriva asupritorilor, pentru progresul social — conținutul artei fiecărui popor este *internațional*. Însă „generalul", internaționalul, se manifestă la fiecare popor în mod specific, original.

Putem spune pe drept cuvînt că în zilele noastre nu există și nu poate exista un artist progresist care să nu cheme la pace, a cărui creație să nu fie pătrunsă de respectul față de poporul său și față de popoarele altor țări, față de sentimentele, demnitatea și libertatea lor. În epoca actuală însemnătatea maselor în viața socială a crescut enorm în toate țările lumii. Și de aceea este firesc că în centrul atenției literaturii progresiste contemporane a popoarelor de pe întreg globul pămîntesc se găsesc luptătorii activi pentru pace, democrație și socialism, pentru comunism. Este posibil oare să nu remarcăm că, de pildă, caractere tipice ca Cijan Te-so din nuvela lui Cijao Șu-li *Schimbări la Liț ziacijuan* și ca Raghu Rao din nuvela lui Krishan Ciandra *Cînd*

s-au trezit ogoarele nu sînt identice, cum nu sînt nici condițiile lor de viață? Oare putem să nu vedem specificul național în opera lui Louis Aragon *Comuniștii* și a lui Jorge Amado *Subteranele libertății*, deși și într-un loc și într-altul este vorba de lupta revoluționară a clasei muncitoare sub conducerea partidului comunist? Acest specific este evident. Cum și în ce fel se manifestă el în artă?

Teza că specificul național al artei se manifestă numai în forma ei, iar forma națională se reduce la rîndul său la limbă, este un punct de vedere mărginit. Lucrurile sînt cu mult mai complexe. Luînd cuvîntul la cel de-al II-lea Congres al scriitorilor sovietici, I. Abașidze (Gruzia) a avut perfectă dreptate cînd a spus că „forma națională a literaturii beletristice nu poate fi definită numai prin noțiunea de limbă națională", că în specificul național al artei și literaturii se exprimă „specificul caracterului național al poporului, specificul modului lui de trai, tradițiile culturale naționale și chiar natura specifică țării, care dă naștere în arta națională unui colorit deosebit, unei îmbinări deosebite de culori și melodii".

Nu încape, desigur, nici cea mai mică îndoială că de cînd au apărut națiunile, arta se dezvoltă într-o formă națională care are rădăcini istorice adînci. Tocmai prin forma națională se generalizează în literatură, pictură, sculptură, muzică — în toate formele creației artistice — experiența istorică acumulată de fiecare popor. Ea se manifestă în modurile de exprimare și de redare artistică, specifice fiecărui popor în parte. Totuși, motivele și procedeele de zugrăvire, proprii unui anumit popor, nu pot sluji prin ele însele ca explicație a particularităților naționale ale artei. Dimpotrivă, chiar ele trebuie explicate în ultimă instanță, pornindu-se de la dezvoltarea cultural-istorică a poporului respectiv, ținînd seama de condițiile specifice ale vieții lui sociale și naționale.

De ce, de pildă, în epoca Renașterii însemnătatea cea mai mare în literatura Germaniei au căpătat-o genurile publicistice, iar în Anglia — cele dramatice, și în primul rînd tragedia? La această întrebare nu putem răspunde în mod just, dacă uităm ascuțimea luptei politice din Germania, în epoca Renașterii, dacă uităm condițiile sociale care au dat naștere mișcării de reformă în această țară, pe de o parte, și contradicțiile și conflictele tragice din viața Angliei în epoca acumulării primitive — pe de altă parte. Fără explicarea particularităților realității concret-istorice a Greciei antice, spre deosebire de Anglia din epoca Renașterii, nu putem înțelege specificul acțiunii tragice, a structurii de gen a tragediilor lui Shakespeare și Eschil, Sofocle și Euripide, nu putem înțelege de ce tragediile antice nu au vioiciunea și bogăția acțiunii shakespeariene, multilateralitatea și individualizarea shakespeariană, profundă, a caracterelor, de ce în tragedia antică acțiunea este întemeiată pe conflictul dintre om și destin, care este conceput aici sau ca „dreptate universală" (Eschil), sau ca forța socială care-l oprimă pe om și se află deasupra lui (Sofocle), sau ca o pasiune care absoarbe totul (Euripide).

Izvorul specificului național al artei nu trebuie căutat în „automatizarea percepției" și nici în progresul tehnicii de redare artistică, cum ne învață esteticienii idealiști, ci trebuie căutat, în ultimă analiză, în condițiile de viață social-istorice ale poporului într-o epocă concret-istorică și în particularitățile ei. Încă Bielinski și Cernîșevski arătau că la diferite popoare cîntecele sînt originale, după cum este originală viața care le-a născut (să ne amintim aprecierea dată de Bielinski articolului lui Venelin *Despre caracterul cîntecelor populare la slavii de peste Dunăre* și recenzia lui Cernîșevski la culegerea lui N. Berg *Cîntecele diferitelor popoare*). Este foarte util să amintim aceste articole ale lui Bielinski și Cernîșevski celor care nu remarcă specificul național în creația diferitelor popoare și nu țin seama de faptul că arta națională reflectă existența unui anumit popor în condițiile de viață proprii acestuia.

Întotdeauna și în toate cazurile arta este generată de viața concret-istorică a poporului. Fiind, prin natura sa, unul dintre mijloacele de cunoaștere și schimbare a realității, ea reflectă gîndurile și năzuințele poporului, factura lui spirituală și condițiile de viață, îl educă din punct de vedere ideologico-estetic. Realismul socialist nu reprezintă o excepție. După aprecierea potrivită a lui Louis Aragon el „căpătă în fiecare țară o valoare generală numai atunci cînd rădăcinile lui se înfig adînc într-o realitate națională deosebită. Pe această bază el va înflori din plin". Și într-adevăr, așa este. În afara reflectării laturilor esențiale, tipice din viața poporului, nu există artă. Oare este posibil tipicul în artă în afara naționalului, adică fără caractere naționale în condițiile lor concret-istorice, specifice?

Adevărul artistic în artă presupune ca o condiție necesară oglindirea caracterului național în condițiile tipice ale vieții

lui sociale, ale modului lui de trai etc. Prin urmare, conținutul artei naționale, avînd un caracter internațional, nu este „lipsit de individualitate"; el reflectă „fizionomia" poporului, viața lui. Nu este greu să ne convingem de acest lucru comparînd, de pildă, opere ale scriitorilor sovietici ca *Pămînt desțelenit* de M. Șolohov, *Gvadi Bigva* de L. Kiaceli și *Spre culmi* de A. Sacse, în care este zugrăvit procesul de colectivizare a satului și de restructurare a conștiinței, a psihologiei, a sentimentelor țăranilor, sub conducerea partidului comunist, sub influența vieții noi, colective.

Desigur că vorbind despre particularitățile naționale ale artei nu trebuie să transformăm creația unui artist — chiar dacă este foarte talentat — într-un etalon care să slujească drept unitate de măsură a specificului național. Arta fiecărui popor cuprinde artiști foarte deosebiți prin talentul lor, prin înclinațiile lor, prin tehnica lor artistică. Acesta este un lucru de care trebuie să ținem seama. Totuși, este incontestabil că creației tuturor artiștilor aparținînd aceleiași națiuni îi sînt specifice anumite trăsături naționale comune. Și cu cît artistul este mai talentat, cu atît în operele lui va fi dezvăluit mai viu, mai adînc și generalul, și particularul care există în viața poporului.

Într-adevăr, în *Pămînt desțelenit* acțiunea se desfășoară pe Don, în romanul *Spre culmi* — în Letonia, iar Leo Kiaceli povestește despre Gruzia. Iată-l pe Kondrat Maidannikov care „după tată era cazac de pe Don, iar acum este colhoznic". Tatăl lui a apărat tronul țarist, a contribuit la înăbușirea răscoalei muncitorilor, iar Kondrat Maidannikov „s-a alăturat ferm și definitiv puterii sovietice". El a apărat-o cu curaj în anii războiului civil și a fost unul dintre primii care a intrat în colhoz. Totuși, un fir nevăzut îl leagă strîns „de proprietatea sa, de boii săi, de bucata sa de pămînt". Numai treptat Kondrat Maidannikov o rupe cu psihologia sa de proprietar particular, devine un om înaintat, un udarnic. Nu mai puțin complexă este calea muncitorilor plugari din Letonia. A. Sacse arată cum psihologia de fermier a intrat în trupul și sîngele oamenilor, cît de grea este „dezrădăcinarea" ei pentru fostul argat Ianis Prieda și pentru țăranul cinstit și muncitor Pakaln. Relațiile noi, socialiste, nu transformă deodată conștiința, psihologia oamenilor. Către viața nouă merg pe căi diferite Gvadi Bigva, glumeț și leneș, și vecinul acestuia, Goga, care încearcă să-și făurească prosperitatea pe baza gospodăriei auxiliare, în dauna producției colhoznice. Cît de diverse sînt caracterele reliefate

în operele de mai sus și cît de variate condițiile în care acționează ele!

Nu ne vom opri amănunțit asupra analizei ideologico-artistice a operelor mai sus citate ale lui M. Șolohov, A. Sacse și L. Kiaceli. Ele sînt bine cunoscute cititorului. Aceste opere ne-au fost necesare pentru a sublinia faptul că nu numai în forma, ci și în conținutul artei se reflectă atît generalul, cît și particularul existent în viața fiecărei națiuni.

În ce se manifestă, dar, elementul național în conținutul socialist al artei sovietice? La această întrebare G. Lomidze răspunde astfel: în viața fiecărui popor, inclusiv în condițiile orînduirii socialiste, există particularul național. Tocmai acesta constituie baza, premisa necesară a conținutului, dar nu conținutul însuși în forma lui desăvîrșită. Și cu acest lucru nu putem să nu fim de acord, deoarece conținutul în artă nu este pur și simplu obiectul, ci reflectarea lui, care cuprinde și atitudinea ideologică față de fenomene, și un anumit ideal social-estetic. Totuși, după părerea noastră, trebuie să facem o precizare: baza obiectivă a conținutului artei o formează nu numai particularul național, dar și generalul, internaționalul care există în viața fiecărui popor. Altfel ar reieși că conținutul socialist, internațional în artă este introdus pur și simplu din ideologia proletară. De fapt însă conținutul socialist, dacă avem în vedere bazele lui obiective, își trage rădăcinile din adîncul vieții. Ideologia socialistă ajută artistului să dezvăluie, să cunoască mai adînc și să afirme, prin mijloacele artei, elementul socialist care-i unește pe oamenii muncii din toate țările, independente de rasă și naționalitate, într-o singură familie înfrățită. Cînd vorbim despre conținutul în artă, nu trebuie să ridicăm o barieră de netrecut între realitatea zugrăvită și opera de artă, declarînd: „Conținutul socialist nu este determinat de materialul din viață, ci de poziția ideologică". Aceasta întrucît conținutul în artă nu este pur și simplu expresia concepției despre lume a artistului, ci *reflectarea vieții*, în lumina unei anumite ideologii — în cazul de față a ideologiei marxist-leniniste — reflectarea idealului social-estetic socialist (vezi despre aceasta mai amănunțit în cap. II).

Elementul național din conținutul artei nu poate fi hipertrofiat. El constă numai în faptul că artistul zugrăvește întotdeauna viața, sentimentele, năzuințele, chipul spiritual al unui *anumit popor*, și nu al poporului în genere. Încă Bielinski a observat în mod exact că „un om mare este întot-

deauna național ca și poporul lui, deoarece el este mare tocmai fiindcă își reprezintă poporul său"[1].

În arta socialistă, orice opoziție dintre elementul național și conținutul socialist, internațional, este o greșeală grosolană care trebuie amintită cu atît mai mult, cu cît ea și-a găsit apărători zeloși în persoana unora dintre criticii literari. De pildă, A. Bocearov în articolul său *Despre problema specificului național în literatură*, publicat în cadrul discuțiilor în revista „Drujba narodov" nr. 1, 1957, a pus la îndoială teza că arta sovietică este o artă socialistă în conținut și națională în formă. Se știe însă prea bine că viața fiecărui popor, a maselor de oameni ai muncii ai fiecărei națiuni are multe puncte comune cu viața oamenilor muncii aparținînd altor națiuni; aceasta îi unește pe oamenii muncii din întreaga lume într-o singură familie frățească. De aceea și artistul, care oglindește în mod veridic viața și chipul spiritual al unui anumit popor, nu poate să nu arate generalul din viața și conștiința acestui popor, generalul care cimentează prietenia oamenilor muncii din întreaga lume. Ținînd seama de acest lucru, cum putem pune problema dacă conținutul în artă este național sau internațional? Însăși punerea acestei probleme este greșită. Nu putem gîndi aici după formula „sau — sau", mai ales cînd este vorba despre arta socialistă a cărui bază ideologică o formează internaționalismul socialist și patriotismul, prietenia dintre popoare, cînd este vorba despre arta sovietică care reflectă viața națiunilor socialiste ale căror relații reprezintă întruchiparea reală a principiilor internaționalismului socialist.

Astfel și generalul și particularul, existent în viața fiecărui popor, nu se oglindesc numai în forma, ci și în conținutul operelor de artă. De aceea este greșit să vedem specificul național al artei numai în forma națională, așa cum se procedează de obicei. Cu atît mai mult cu cît, vorbind despre specificul național, conținutul nu poate fi rupt de formă, deoarece forma națională se găsește în strînsă legătură cu conținutul și este determinată tocmai de acest conținut. Specificul formei naționale în artă decurge, în ultimă analiză, din particularitățile vieții poporului respectiv, cunoscută de artist în lumina unei anumite concepții despre lume, a idealurilor social-estetice, și se găsește în dependență de

[1] V. G. Bielinski, *Opere complete*, vol. 10. Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., M., 1956, p. 31.

particularitățile specifice ale unei anumite forme de creație artistică națională.

Desigur că principiile construirii operelor și elementele formei, luate separat, au în multe privințe un caracter internațional (de pildă, principiile construirii compoziției romanului sau nuvelei în literatură, forma de sonată în muzică etc.). Însă, orice operă de artă se sprijină întotdeauna, într-un fel sau altul, pe tradiția națională atît în domeniul conținutului, cît și în domeniul formei. Totodată, elementele fundamentale din care este alcătuită forma națională în artă sînt limba, mijloacele și procedeele de redare și de compoziție, specifice artei unui anumit colectiv național. Toate aceste elemente ale formei naționale se constituie în procesul de dezvoltare istorică a creației artistice a unui anumit popor, se afirmă și se șlefuiesc din generație în generație, păstrînd o anumită stabilitate. Fără ele forma națională în artă nu este posibilă. Totuși, aceste elemente nu reprezintă în artă un scop în sine. În procesul de creație artistică ele sînt subordonate concepției ideologico-artistice și slujesc la exprimarea conținutului de idei.

Iată de ce particularitățile naționale ale formei nu pot fi de loc reduse la unul dintre elementele despre care am vorbit mai sus. Ele trebuie luate în ansamblu, analizînd întreaga experiență artistică istoricește constituită a poporului, pe o anumită treaptă a dezvoltării acestuia. Totodată, trebuie să avem în vedere că, în funcție de sarcinile ideologico-artistice, artistul folosește în procesul creației sale diferitele laturi ale formei naționale, că forma națională nu este o simplă sumă de mijloace de redare artistică sau o culegere de trăsături invariabile, date o dată pentru totdeauna.

Să luăm, de pildă, limba. Ea poate fi un mijloc de exprimare a oricărui conținut de clasă în artă. Este suficient să amintim cum scriitorii din secolul al XIX-lea zugrăveau în mod deosebit fenomene asemănătoare ale vieții, folosind limba națională rusă, corespunzător cu scopurile lor ideologico-artistice. Fără îndoială că există o contradicție în faptul că în societatea împărțită în clase, arta, cultura unei națiuni au caracter de clasă prin concepția despre lume, iar prin limbă sînt în general naționale, aparțin întregului popor. Însă această contradicție este reală, aparține vieții, deoarece limba și cultura sînt fenomene deosebite. Cultura poate fi sau burgheză, sau socialistă, limba însă, ca mijloc de comunicare, aparține întotdeauna întregului popor.

Este caracteristic că însăși apariția limbii naționale merge, de obicei, mînă în mînă cu apariția limbii literare. Așa a fost în Italia, unde apariția limbii literare și totodată a limbii naționale italiene a fost definitiv fixată în creația lui Dante. Așa a fost și în Anglia, unde Chaucer a fost acela care a început să scrie pentru prima oară în englezește. Așa s-a întîmplat și în alte țări.

În afara limbii naționale, comună pentru o anumită națiune, nu poate exista nici literatură națională, teatrul național, cinematografie națională. Toate națiunile se deosebesc prin limbile lor, iar limbile lor — prin fondul lor de cuvinte și prin structura gramaticală. În virtutea acestui lucru, literatura fiecărui popor este specifică prin procedeele de exprimare și prin mijloacele de expresie ale limbii. Nu zadarnic într-o traducere literară întîmpinăm greutăți foarte mari în transmiterea coloritului emoțional al cuvîntului, a nuanțelor de sinonime și a întorsăturilor de frază. Arta națională — spunea A. N. Tolstoi — constă tocmai în aceasta — în miresmele pămîntului natal, în limba maternă în care cuvintele au un sens artistic dublu — cel de astăzi și cel absorbit din anii copilăriei, emoțional, în cuvintele care prin gustul și prin parfumul lor sînt materne. Ele dau naștere adevăratei arte.

Este adevărat că limba literară nu e identică cu cea curentă, iar scriitorul, deși se sprijină pe limba literară, are libertatea alegerii mult mai largi a formelor și mijloacelor de exprimare. În afară de aceasta, el introduce în circulație și așa-numita vorbire simplă și, ceea ce este deosebit de important de remarcat, nu folosește din vorbirea spontană a poporului numai mijloacele cele mai expresive, ci elaborează și noi forme ale limbii, precizează sensul cuvintelor, alege cuvintele cele mai reușite și cele mai potrivite pentru exprimarea sensului ideologic-artistic al cuvîntului, cuvintele, combinațiile de cuvinte etc. Dar și în acest caz limba rămîne, prin natura sa, general-națională, a întregului popor. „Împărțirea limbii în literară și populară — scria A. M. Gorki — înseamnă numai că avem o limbă «brută» și una prelucrată de maeștri"[1].

În domeniul artei naționale — în poezie, dramaturgie și cinematografie — limba este și materialul, și mijlocul de exprimare a imaginilor artistice. Ea nu slujește aici numai ca mijloc de comunicare, ci și ca instrument cu ajutorul

[1] M. Gorki, *Opere în 30 volume*, vol. 24, p. 491.

căruia fiecare artist își dezvăluie ideologia de clasă și luptă pentru ea, deoarece stilul operei este indisolubil legat de concepția ideologico-artistică. De aici reiese limpede că concepția despre lume, ideologia, își găsește expresia în sfera creației artistice și în stil, în limba operei de artă, și anume în alegerea și folosirea unor mijloace și expresii specifice, a unor forme gramaticale și sintactice corespunzătoare concepției ideologico-artistice. Citind o operă de artă noi nu pătrundem numai ceea ce se spune, dar — înțelegem și *cine* și *cum* vorbește, care este atitudinea autorului față de personajul zugrăvit.

Prin urmare, în artă limba este folosită de diferitele clase în mod diferit, însă prin natura sa ea nu are caracter de clasă, ci caracter național, aparține întregului popor. Orice scriitor folosește limba poporului său, a mediului în care a crescut. Aceasta este limba „maternă" care i-a intrat în trup și în sînge.

În raport cu limba, situația este mult mai complexă în ceea ce privește procedeele și metodele de zugrăvire (de expresie) intrate în experiența artistică a poporului, care, spre deosebire de limbă, nu au deseori un specific nemijlocit național. Prin aceasta se și explică, de altfel, și faptul că muzica sau pictura pot fi înțelese de popoarele cele mai diferite fără a fi „traduse". Dar toate acestea nu contrazic cîtuși de puțin teza că forma, în arta fiecărei națiuni, are un caracter național; procedeele și metodele de redare nu reprezintă încă forma, ci sînt doar elementele ei care capătă valoare artistică în procesul practicii artistice, în legătură cu conținutul pe care-l fixează și-l exprimă. Forma națională nu poate fi înțeleasă just, independent de conținutul operei de artă. Ele există indisolubil legate, existența lor separată nu este de conceput. Astfel, scriitorul realist zugrăvește în opera sa caractere tipice în situații tipice. Acestea nu sînt caractere în general, ci, după cum s-a arătat mai sus, caracterele unui anumit popor. Tot așa condițiile în care acționează eroii nu reproduc un mediu convențional, ci condițiile sociale și naționale de viață ale poporului. Nu zadarnic remarca A. M. Gorki că Charles de Coster a dezvăluit în chipul lui Till Buhoglindă tipul național al flamandului, iar Romain Rolland în chipul lui Colas Breugnon, tipul burgundului[1]. În ce constă însemnătatea acestor chipuri? În faptul că prin trăsăturile individuale ale eroilor

[1] A. M. Gorki, *Opere în 30 volume*, vol. 24, p. 495.

săi, scriitorul realist dezvăluie laturile esențiale ale caracterului național, viața întregului popor, a națiunii. Și cum se realizează acest lucru? El se realizează prin forma artistică națională care relevă în primul rînd, prin sistemul de mijloace stilistice și de compoziție, relațiile dintre personaje, deoarece tocmai aceste relații dintre personaje exprimă sîmburele principal al conținutului ideologico-artistic al nuvelei, romanului etc. Desigur că artistul realizează corelarea, gruparea personajelor în conformitate cu concepția sa ideologico-artistică, însă aceasta nu reprezintă rodul bunului plac artistic. Înlănțuirea, repartizarea personajelor într-o operă realistă cer stabilirea proporțiilor juste, corespunzător cu legile vieții, deoarece altfel nu poate fi creată o operă de artă națională în formă.

Pentru ca ideea enunțată să fie mai bine înțeleasă, voi da un exemplu. În multe opere literare ale popoarelor din U.R.S.S. întîlnim chipul omului rus. Acest fenomen nu este întîmplător, ci reprezintă reflectarea legilor vieții însăși. Popoarele Uniunii Sovietice construiesc comunismul în colaborare creatoare, pe baza ajutorului reciproc și a prieteniei frățești. Rolul poporului rus în această unitate este foarte mare.

Oare acest rol este înfățișat întotdeauna în mod just? Am avut prilejul să citesc cîndva scenarii în care trăsăturile esențiale ale caracterului național al omului rus erau arătate just, dar cu toate acestea opera realizată nu era valoroasă. Mai mult decît atît, rezultatul și concepția erau într-o contradicție flagrantă. De ce? Pentru că eroul era pus în asemenea relații cu alte personaje, încît adevărul vieții era încălcat. În scenariu, omul rus făcea totul singur și, prin dărnicia autorului, el făcea totul cu ușurință fără nici un fel de dificultăți. De el se îndrăgosteau toate fetele din sat, refuzîndu-i pe logodnicii lor; el inventează o nouă mașină agricolă, la el veneau după sfat etc. Din aceasta reiese un fel de poleire și un caracter excepțional al eroului. Scenaristul nu a putut găsi proporțiile juste în relațiile dintre personaje.

Intențiile au fost cele mai bune, însă opera nu a reflectat adevărul vieții. Scenaristul opera cu numeroase aspecte naționale, folosea pe larg elemente naționale formale, însă zadarnic. Și dimpotrivă, putem numi multe opere originale în care personajele sînt înfățișate veridic, relațiile dintre ele sînt motivate și convingătoare, deși procedeele și mijloacele de redare artistică nu se deosebesc prin noutatea

lor sau printr-un specific național reliefat. În general, într-o adevărată operă de artă elementele formei naționale nu „bat la ochi", „nu ies în evidență", fiecare dintre ele se găsește la locul său, este înțeles și nu strigă: „Priviți-mă cît sînt de național!".

Totodată ar fi o mare greșeală să se considere că specificul național depinde întru totul de *ceea ce* se zugrăvește, și nu depinde de loc de *modul*, de mijloacele și procedeele cu ajutorul cărora se creează imaginea artistică în arta națională. Acest lucru este greșit pentru că, în primul rînd, sînt ușor de numit elementele, mijloacele și procedeele de creare a operei în arta fiecărei comunități naționale, care sînt deosebite, specifice în comparație cu mijloacele și procedeele de redare și de compoziție din creația artistică a altor popoare. Așa sînt în arta muzicală rusă melodiile accentuat naționale (cîntate la balalaică, la fluier), folosirea diatonurilor caracteristice etc. Mai departe, în concordanță cu particularitățile dezvoltării istoriei culturii a diferitelor țări, în arta lor vedem specificul structurilor de gen. Există, de pildă, țări unde nu găsim cîntece eroice, ci povești (Cehoslovacia), sau există eposul eroic în proză și lipsesc cîntecele epice (Irlanda), sau există eposul care nu are nici o urmă de animism al miturilor antice (Franța) și eposul în care găsim asemenea urme (eposul narților preluat de popoarele din Caucazul de nord). Așa stau lucrurile, numai că nu trebuie să exagerăm aceste particularități și cu atît mai mult nu trebuie să reducem la ele esența formei artistice naționale.

O artă adevărată nu tolerează scheme. Toate mijloacele artistice și de compoziție ca și de gen sînt numai elementele cu ajutorul cărora artistul creează forma națională[1]. Dar cunoașterea lor este, firește, absolut necesară.

Forma artistică și elementele ei în arta fiecărui popor sînt legate în mod succesiv între ele. Ele formează în totalitatea lor tradiția națională în domeniul formei artistice care este însușită critic, dezvoltată și îmbogățită de oameni de artă în procesul vieții istorice a națiunii. Orice operă a oricărei arte naționale este întotdeauna legată, într-un fel sau altul,

[1] Tocmai de aceea opera de artă, tradusă într-o altă limbă, nu-și pierde specificul național. Din aceeași cauză artistul poate folosi mijloacele de redare artistică specifice altor culturi naționale, însă specificul național al operelor lui nu-și pierde din această cauză strălucirea.

de tradiția națională în domeniul formei, care, cu toate schimbările, păstrează ceva permanent, stabil.

Să ne referim la pictorii din Paleh. Înainte de revoluție, creația lor era, după cum se știe, larg folosită în pictura de icoane; în prezent, cei mai buni maeștri din Paleh, sprijinindu-se pe metodele și procedeele tradiționale ale picturii, slujesc prin creația lor cultura nouă, socialistă. Ei redau cu o excepțională minuțiozitate și cu o mare bogăție de culori viața actuală a poporului nostru, munca lui eroică și motivele bogatei culturi ruse, ilustrează operele marilor scriitori ruși.

Așadar, tradiția națională în domeniul formei artistice servește culturi diferite prin conținutul lor ideologic, clase diferite. Însă atitudinea diferitelor clase față de ea nu este identică, deoarece sînt deosebite și scopurile, și sarcinile ideologice pe care și le propun aceste clase.

Firește că activitatea claselor progresiste din punct de vedere istoric, coincide cu cerințele arzătoare ale dezvoltării sociale, ele își însușesc și dezvoltă tradițiile artistice înaintate, iar clasele reacționare ridică în slăvi ceea ce este înapoiat, merg pe calea denaturării adevărului vieții în artă, deoarece viața în mersul ei implacabil înainte este împotriva lor.

Idealurile artei progresiste izvorăsc nu din trecut, ci din prezent și viitor. Ea privește întotdeauna înainte și nu înapoi. Acest lucru a fost dovedit de întreaga practică a creației artistice, dar este deosebit de limpede în condițiile actuale cînd lupta de idei a căpătat un caracter mai ascuțit.

Este bine cunoscut că arta burgheziei, chiar în perioada înfloririi sale, apela adeseori la trecut, încercînd să camufleze limitarea burgheză a idealurilor moral-estetice cu armura trecutelor epoci eroice. În zilele noastre, în epoca imperialismului și a revoluțiilor proletare, în epoca existenței și dezvoltării sistemului mondial al socialismului, burghezia imperialistă se ridică fără rușine împotriva artei democrate-revoluționare și a glorioaselor ei tradiții naționale și chiar împotriva acelora pe care îi apărase cu rîvnă în zorile existenței sale. Acest lucru este legat de faptul că arma făurită de burghezie în lupta împotriva feudalismului, a evului mediu, s-a întors acum împotriva imperialismului. Tocmai de aceea în zilele noastre burghezia reacționară aruncă tot ceea ce a realizat o națiune mai bun prin forțele ei revoluționare, democratice din trecut. Shakespeare, Cervantes, Schiller, Voltaire, Diderot — toți artiștii geniali nu sînt „pe placul" burgheziei contemporane, reacționare, și ideologii ei încearcă să găsească „argumente" care să consolideze linia politică a reacțiunii în domeniul artei. Însă netemeinicia argumentelor lor este evidentă, iar argumentele înseși sînt de multe ori ridicole. De pildă, unii dintre acești ideologi declară cu multă seriozitate că putem să admirăm arta poveștilor voltairiene, însă aceasta nu este cultură. După părerea lor, cultura nu poate fi națională. Ei consideră că realizarea cea mai înaltă a culturii sînt simbolurile abstracte care „din vremea omului din peșteri și pînă în zilele noastre au vorbit într-o limbă internațională, irupînd prin toate barierele conștiinței naționale"[1]. Și aceste concepții nu sînt întîmplătoare: pentru burghezie ele au un sens practic bine precizat.

Nu este un secret că monopoliștii americani, camuflîndu-se sub steagul „culturii denaționale", încearcă să-și supună alte țări capitaliste, subjugîndu-le din punct de vedere economic și spiritual. Ei își exportă „cultura", care proslăvește viața business-manilor americani, filmele lor unde „cei mai buni oameni" sînt gangsterii, bandiții și criminalii de tot felul și încearcă în toate chipurile să împingă pe ultimul plan arta democratică. Această pătrundere a monopolurilor americane în viața spirituală și în modul de trai al altor națiuni burgheze este ușurată prin faptul că aceste influențe sînt încurajate de forțele reacționare dinăuntrul țărilor capitaliste devenite obiect al tentativelor monopolurilor americane. Acești reacționari ridică în slăvi arta cosmopolită, folosind-o ca pe un paravan pentru a camufla dependența lor politică și spirituală de imperialiștii de dincolo de ocean. Totodată, burghezia imperialistă subvenționează larg pe artiștii ale căror opere zugrăvesc într-un mod denaturat popoarele din colonii și din țările dependente, propovăduiesc inferioritatea unor rase și națiuni întregi. Sociologul american Henenbaum scrie că în filmele turnate de Hollywood „negrii sînt înfățișați în mod invariabil numai ca slugi, clovni și valeți; italienii ca gangsteri, proprietari de tarabe de legume; chinezii ca bandiți, criminali, patroni de localuri de opium, contrabandiști". Astfel cosmopolitismul burghez se îmbină strîns cu șovinismul, cu disprețul față de alte popoare, îndeosebi față de popoarele Asiei, față de cultura lor. Zugrăvind epoca noastră ca o epocă de descompunere

[1] Citat după culegerea *Împotriva artei și criticii burgheze de artă*, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., M., 1951, p. 53.

a națiunilor și a culturilor naționale, cultivînd vrajba națională și discordia între popoare, burghezia imperialistă încearcă prin aceasta să submineze bazele solidarității internaționale a oamenilor muncii și colaborarea dintre ei în toate domeniile vieții, inclusiv în domeniul culturii și artei.

În condițiile actuale, clasa muncitoare ridică steagul culturii naționale și al artei naționale. Luînd cuvîntul la Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Francez, tov. Maurice Thorez spunea:

„Numai clasa muncitoare este în stare să ridice steagul independenței naționale, călcat în picioare de cercurile conducătoare ale burgheziei franceze.

Burghezia a sacrificat în mod rușinos soarta națiunii de dragul intereselor sale egoiste, atunci cînd s-a unit cu Bismarck împotriva glorioșilor comunarzi, iar după aceea ea s-a îndepărtat tot mai mult de popor...

În opoziție cu aceasta, clasa muncitoare și partidul ei sînt strîns legate de tradițiile țării noastre. În timp ce cosmopolitismul imperialiștilor și al reacționarilor poartă disprețul față de națiune, față de cultura și tradițiile ei, internaționalismul proletar presupune respectul și dragostea față de propriul său popor.

Clasa muncitoare adună, studiază și păstrează cu grijă moștenirea culturală a națiunii. Ea dă o înaltă prețuire pentru tot ce este mai bun, mai uman în cultură și în artă, pentru tot ceea ce cheamă la luptă împotriva asupritorilor și atițătorilor la război, pentru tot ceea ce contribuie la întărirea prieteniei și înțelegerii reciproce dintre popoare, pentru tot ceea ce reflectă în mod veridic viața. De aceea, elementele progresiste ale națiunii, cărora le este scumpă cultura națională, nu pot merge pe aceeași cale cu burghezia imperialistă; calea lor este alături de proletariat și de partidul lui. Clasa muncitoare — spune în continuare tov. Maurice Thorez — este însetată de cultură, și partidul ei își cucerește încrederea unor cercuri tot mai largi ale intelectualității apărînd interesele naționale înalte în domeniul gîndirii, luptînd împotriva decăderii intelectuale, a obscurantismului, a ofensivei clericilor și a degradării măreței moșteniri a trecutului nostru glorios".

În prezent, clasa muncitoare și avanqarda sa strîng în jurul lor forțele patriotice cele mai înaintate ale națiunii și ale culturii naționale.

În legătură cu aceasta, problema lozincii „culturii naționale" se pune acum altfel decît în trecut. *Desigur că și în*

prezent în fiecare națiune burgheză există două națiuni și corespunzător — două culturi. Însă acum lozinca „culturii naționale" încetează tot mai mult de a fi o lozincă burgheză și devine tot mai mult o lozincă democratică, o lozincă revoluționară. De ce? În primul rînd pentru că, sub influența crescîndă a culturii socialiste, creată în țările *sistemului mondial al socialismului*, clasa muncitoare din țările capitaliste poate să exercite și exercită o înrîurire incomparabil mai puternică asupra conținutului culturii naționale decît înainte. Pentru că pe tărîmul luptei pentru cultura națională se unesc acum toate forțele înaintate din țările capitaliste: clasa muncitoare, țărănimea, păturile progresiste ale burgheziei naționale și cea mai bună parte a intelectualității burgheze apără tradițiile naționale înaintate în artă și cultură, în timp ce burghezia imperialistă se ridică împotriva lor. Și, în sfîrșit, pentru că cercurile cele mai agresive ale burgheziei imperialiste, propovăduind cosmopolitismul, declară națiunea și cultura națională drept prejudecată perimată, în timp ce clasa muncitoare și partidul ei resping cosmopolitismul burghez sub toate înfățișările lui, inclusiv sub forma artei „europene" sau „universale", lipsite de particularități naționale. Dominația burgheziei imperialiste în domeniul culturii, subordonarea creației artistice puterii „sacului cu bani" duc arta națională la decădere, iar politica clasei muncitoare și a partidului ei înseamnă înflorirea culturii artistice naționale.

În hotărîrile lor privind problemele de literatură și artă, partidele comuniste subliniază că nu există și nu poate exista o artă nenațională, că puterea talentului artistic stă în legătura lui indisolubilă cu viața poporului propriu. Experiența artei universale din timpurile cele mai vechi pînă în zilele noastre demonstrează grăitor că toți artiștii care în creația lor s-au rupt de pămîntul natal, de poporul lor, au ajuns în impas.

Ce opere de valoare a creat A. N. Tolstoi în emigrație? Nici una! Întorcîndu-se în patrie însă, reluînd contactul cu viața poporului său, el a devenit autorul unui șir de importante opere de artă, care au intrat în fondul de aur al literaturii clasice sovietice și al literaturii universale. Se știe, de asemenea, că cei mai însemnați exponenți contemporani ai literaturii din Franța, Paul Eluard și Louis Aragon, au cucerit înălțimi artistice în creația lor numai atunci cînd, părăsind „turnul de fildeș", și-au legat soarta de viața po-

porului muncitor, de arta democratică a țării lor. În toate acestea nu există nimic „mistic". Este vorba de faptul că cultura artistică a fiecărui popor — mare și mic — se dezvoltă sprijinindu-se pe tradiția națională și pe cunoașterea vieții reale a poporului propriu, a națiunii proprii. Chiar apelînd la subiecte și teme din viața altor popoare artistul rămîne fiul patriei sale. Descriind viața popoarelor de peste hotarele țării sale, el filtrează fenomenele acestei realități prin propria sa percepție și le privește cu ochii poporului său, ai unei anumite clase. Să ne amintim, de pildă, versurile lui Mirzo Tursun-zade despre India. Ele nu sînt roade ale unor „observații reci", în ele pulsează o gîndire vie, frămîntată, și un sentiment de dragoste fierbinte pentru popoarele Indiei. Poetul se entuziasmează în fața naturii Indiei, a frumuseților ei. Însă el nu se limitează la aceasta. Tursun-zade înfierează cu mînie pe colonialiști, pentru care India a fost un obiect de îmbogățire și exploatare, și cîntă popoarele iubitoare de libertate ale Indiei. El privește viața popoarelor Indiei cu ochii unui umanist socialist, zugrăvind veridic viața și lumea spirituală a acestor popoare[1].

Dezvoltarea creației artistice a fiecărui popor se sprijină întotdeauna pe tradiția națională. Acest lucru îl vedem bine din exemplul artei sovietice. Atît în operele poeților și scriitorilor profesioniști, cît și în creația artistică colectivă a popoarelor U.R.S.S. se manifestă întotdeauna ceva apropiat, iubit, cunoscut, unic. Astfel, în *Poem frățesc*, de poetul lituanian E. Mejelaitis, în declarația de dragoste a pescarului Danielius și a tractoristei Alesia se împletește un cîntec popular, iar în gura bătrînului Daukș autorul pune o povestire originală care prin forma sa își trage rădăcinile din basmul popular lituanian. Această povestire ne ajută să pătrundem mai adînc în lumea spirituală a lui Daukș și relevă nuanțele coloritului național, ale facturii psihice a poporului lituanian. Chipurilor iubite, din creația epică a poporului său — olonho — li se adresează, zugrăvind trecutul, poetul iakut Elliai în poemul *Fericirea iakutului*. El povestește cum Er Sogotoh — care după legendă este unul dintre strămoșii poporului iakut — a căutat toată viața lui fericirea și n-a găsit-o, a trăit în visuri, visuri care zburau departe; numai după victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie poporul iakut, împreună cu toate celelalte popoare din țara noastră, și-a găsit fericirea.

Zugrăvind viața, caracterele, sentimentele, năzuințele și acțiunile oamenilor, orice artist se adresează, în primul rînd, auditoriului din patria sa, poporului său și de aceea este normal că operează cu imagini, cu forme și cu mijloace de zugrăvire artistică pe care le iubește și le cunoaște poporul, care îi sînt apropiate și lui însuși ca fiu al poporului său. Astfel în poezia lui Djambul mersul spre socialism este asemuit unei caravane care înaintează pe drumul victoriilor înlăturînd toate greutățile din calea sa; în poemul lui M. Mirșakar *Kișlacul de aur* este prelucrată în mod creator legenda din Pamir despre Kișlacul de aur, simbolul fericirii poporului, legendă care a devenit o realitate în condițiile societății noastre. În povestirea lui Cimit Țidendambaev *Dorji, fiul lui Banzar*, este folosit pe larg folclorul. Iată unele dintre zicătorile și proverbele poporului buriat-mongol, citate de autor: „Animalele se tem de lupi, cei slabi de cei puternici". „Oricît ai scutura o șubă veche, ea nu va deveni mai călduroasă; oricît ai bate un prost, el nu va căpăta mai multă minte"; „Calul se vede după mînz, iar omul după copil".

Independența națională a dezvoltării artistice a fiecărui popor, tradițiile lui naționale se exprimă atît în conținutul, cît și în forma artei. Însă această independență nu are nimic comun cu autoizolarea în domeniul culturii. Popoarele nu există „în vid", nu sînt izolate unele de altele. De aceea, fără a intra în contradicție cu faptele, nu poți nega interacțiunea dintre popoare care există și în domeniul artei și nici caracterul binefăcător al acestei interacțiuni, atunci cînd este vorba despre schimbul de realizări cu adevărat naționale.

În toate timpurile, colaborarea dintre popoare în domeniul culturii și artei a fost reciproc avantajoasă, reciproc folosi-

[1] Încă Gogol și Bielinski, vorbind despre specificul național al artei, remarcau că artistul privește viața popoarelor de peste hotarele țării sale cu ochii „stihiei sale naționale". Și această teză este justă la baza sa: factura psihică a națiunii își găsește întotdeauna expresia, într-un fel sau altul, în lumea spirituală a artistului, iar lumea lui spirituală se manifestă inevitabil în operele lui. De aceea, zugrăvind viața, existența și chipul spiritual al popoarelor de peste hotare, artistul fiecărei comunități naționale rămîne original. Totuși ar fi o greșeală să se presupună că artistul este în stare să dezvăluie numai viața și lumea spirituală a poporului său, că el nu poate depăși limitele „stihiei sale naționale". Aceasta este o deducție subiectivistă care duce, în ultimă analiză, la naționalism în teoria artei și denaturează grosolan istoria reală a dezvoltării artistice. Un adevărat artist înțelege și zugrăvește veridic și particularitățile existente în cultura popoarelor de peste hotarele țării sale, care sînt sau apropiate, sau cu totul deosebite de cultura patriei sale.

toare. În epoca noastră colaborarea permanentă și activă dintre națiuni în domeniul culturii artistice are o însemnătate deosebit de mare. Participanții la Conferința scriitorilor din țările Asiei și Africii, care a avut loc în octombrie 1958 la Taşkent, remarcau cu o putere deosebită în expunerile lor că scriitorii de pe întreg globul pămîntesc, datorită pătrunderii lor adînci în lumea spirituală a oamenilor, pot contribui în foarte mare măsură la întărirea păcii, prieteniei și înțelegerii reciproce între popoare. În Apelul către scriitorii lumii, adoptat la conferință, se arată:

„Noi, scriitorii țărilor Asiei și Africii, vrem să întărim legăturile noastre culturale cu toate țările lumii, inclusiv țările occidentale, respingem împărțirea culturilor în superioară și inferioară, în occidentală și răsăriteană și, de aceea, vom întări legătura dintre toate culturile în scopul conservării tezaurului culturii universale. Respingem încercările imperialiștilor și colonialiștilor de a semăna discordia în mijlocul nostru și de a rupe rîndurile noastre, confirmăm unitatea noastră, idealurile și năzuințele noastre comune".

Colaborarea prietenească a națiunilor în domeniul culturii spirituale este un factor puternic al progresului spiritual al popoarelor. Ea este imperios necesară și pentru o mai bună înțelegere reciprocă și pentru dezvoltarea estetică a popoarelor pe calea schimbului de valori ale artei și literaturii. Pornind de la aceasta, statul nostru ia toate măsurile necesare lărgirii și întăririi legăturilor poporului sovietic cu alte popoare în domeniul culturii și artei. Noi vedem cum aceste legături cresc și se întăresc. În anii puterii sovietice în țara noastră au fost publicate sute de milioane de cărți ale autorilor străini. Pe ecranele Uniunii Sovietice rulează filme dintr-o serie întreagă de țări. U.R.S.S. a fost vizitată de multe colective teatrale și circuri de peste hotare, de ansambluri de cîntece și dansuri.

Oamenii sovietici salută orice act nou de colaborare culturală cu alte popoare: schimbul de filme, de delegații ale lucrătorilor din domeniul creației, de opere ale literaturii beletristice, ale muzicii, ale artei plastice, de expoziții de artă etc. Poporului sovietic îi sînt străine îngîmfarea și înfumurarea, precum și atitudinea necritică față de experiența altora. În legătură cu aceasta nu putem să nu ținem seama de faptul că interesul legitim al oamenilor sovietici față de realizările artei de peste hotare nu este întotdeauna satisfăcut cum trebuie. În locul celor mai bune modele, poporul capătă

uneori opere mediocre și chiar de calitate inferioară. Nu este un secret, de pildă, că artiștii noștri de estradă introduc uneori în repertoriul lor opere vulgare, mic-burgheze, triviale ale artei burgheze decadente. Dacă într-un timp au existat la noi oameni ipocriți care respingeau total jazul, acum pe estradele de concert, pe ringurile de dans răsună uneori cîntece și piese orchestrale create după modelele cele mai proaste ale modei moderniste burgheze, cu un ritm exagerat în dauna expresivității melodiei, cu efecte grosolane de orchestrație. Această imitare necritică a modei burgheze constituie o pierdere evidentă a gustului estetic și a simțului de răspundere față de popor.

În același timp, nu trebuie să uităm că arta satisface cerințele ideologico-estetice ale poporului numai atunci cînd ea se dezvoltă nu din imitația oarbă a modelelor străine, ci din viața actuală și din cerințele ei, sprijinindu-se pe tradiția națională înaintată. Teoriile care neagă independența dezvoltării artistice a popoarelor merg împotriva vieții, contrazic practica istorică.

Istoria artei universale demonstrează că nu influențele străine, ci condițiile concret-istorice de viață ale fiecărui popor și particularitățile naționale ale dezvoltării lui culturale și artistice determină fizionomia artelor naționale: progresul în artă, arăta Bielinski, se realizează întotdeauna în chip național chiar și atunci cînd se săvîrșește prin împrumutul de la un popor la altul[1].

Să ne amintim în legătură cu aceasta de unele fapte din istoria arhitecturii ruse. Se știe, de pildă, că la sfîrșitul secolului al XV-lea, la amenajarea arhitectonică a Moscovei, au participat mulți meșteri străini, în special italieni: Aristotel Fioravanti, Marco Ruffo Alevis, Pietro Antonio, Solar etc. Dar „este semnificativ faptul că și bolognezul Aristotel Fioravanti, și milanezul Alevis Nuovo, au căzut la Moscova sub influența puternică a artei ruse și au păstrat în construcțiile lor foarte puține metode arhitectonice noi pentru Rusia. Catedrala Uspenski (1475—1479), construită de Aristotel Fioravanti la Kremlin în Moscova, a dezvoltat formele arhitecturii ruse anterioare. Înainte de a trece la construirea catedralei Uspenski, Aristotel Fioravanti a călătorit mult prin orașele rusești; în catedrala Uspenski din Kremlin s-a reflec-

[1] Vezi V. G. Bielinski, *Opere alese*, M., Goslitizdat, 1949, p. 877.

tat puternic influența arhitecturii catedralei Uspenski din Vladimir și a catedralei Sofia din Novgorod"[1].
Sau un alt exemplu. Rastrelli, venind în Rusia, a respectat la început în operele sale principiile stilului baroc din Apus (putem da ca exemplu biserica castelului Peterhof, construită de el). Ulterior însă, în cele mai bune dintre operele sale Rastrelli a fost „absorbit" de arhitectura rusă. Nu Rastrelli a fost acela care și-a subordonat-o, ci, dimpotrivă, el s-a supus tradiției naționale a arhitecturii ruse. În această privință este foarte caracteristic că ansamblul arhitectonic al mănăstirii Smolnii, construită de Rastrelli, este creat, în întregime, în spiritul arhitecturii ruse. Acest lucru se vede limpede în modul de construire a clopotnițelor (în etaje, sfîrșind cu un stîlp), în colorit (îmbinarea de albastru și auriu) etc.[2].
Același lucru îl putem observa și în alte forme de artă, de pildă, în muzică. În cartea sa *Cîntecul revoluționar rus*, M. Druskin a folosit un vast material faptic, care înfățișează reconsiderarea textului și melodiei cîntecelor create de alte popoare, corespunzător cu noile sarcini ideologico-artistice și cu tradiția națională a artei ruse. El arată cum, corespunzător cu maniera rusă de intonare a imnului, încetățenită în condițiile mișcării muncitorești de masă, a avut loc reconsiderarea *Marsiliezei* revoluționare. Ca rezultat al unei asemenea prelucrări a fost omis episodul mijlociu *minor*, iar ritmul energic punctat a înlocuit maniera interpretării „egale" a octavelor. În locul structurii *trifazice* care nu este proprie cîntecelor rusești, a apărut structura bifazică, sonoritatea cîntecului a devenit mai avîntată, mai puternică, mai eroică[3]. Și așa după cum P. L. Lavrov a „citit" într-un chip nou textul *Marsiliezei*, în conformitate cu cerințele mișcării de eliberare ruse, iar melodia ei a fost transformată în spirit rus, cu aplicare la particularitățile de intonație ruse, G. M. Krjijanovski a creat de fapt din nou *Varșovianca* („Uragane vrăjmașe vin peste noi"), iar A. I. Koț — textul original al *Internaționalei* ruse. Melodia rusă *Varșovianca* a fost eliberată de cromatisme, deoarece cîntecul rus, spre deosebire de cel polonez, este diatonic, la sfîrșitul celui de-al doilea tact apar notele

[1] D. S. Lihacev, *Conștiința națională a vechii Rusii*, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., M.—L., 1945, p. 106.
[2] Vezi A. I. Mihailov, *Caracterul național al arhitecturii ruse din secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea*, în Colecția „Arhitectura rusă", Gos. Arhitect. izd. Akademii arhitekturî SSSR, M., 1940, pp. 70—92.
[3] M. Druskin, *Cîntecul revoluționar rus*, Muzghiz, 1954, pp. 93—95.

fa-mi pentru avîntul intonației care urmează, iar în refren — intonațiile energice, de chemare etc. Și *Internaționala* a fost supusă unei prelucrări esențiale pe fundament rusesc, îndeosebi în ritmică și în caracterul execuției: ea a căpătat o cantabilitate largă și o ritmicitate proprie imnului.
Trebuie să spunem că nici un popor nu preia operele altor popoare în mod mecanic. El are întotdeauna față de aceste opere o atitudine creatoare, adaptîndu-le particularităților sale naționale, tradițiilor sale naționale. Aceasta se referă pe deplin și la schimbul de opere de artă între popoarele U.R.S.S. Astfel, muzicologii au arătat că refrenul care există în melodia cîntecului rus *În amurg se plimbă un flăcău*, a fost dezvoltat atît de mult în Cazahstan încît cîntecul rusesc a căpătat acolo, dacă ne putem exprima astfel, un aspect cazah. Cunoscutul cîntec rus *Katiușa* a fost prelucrat de cîntăreții din armonică ai Azerbaidjanului în așa fel încît a început să semene prin ritmica sa cu dansul lezghinca. Iar poporul kirghiz, prelucrînd cîntecul *În amurg se plimbă un flăcău*, l-a transformat după chipul și asemănarea cîntecelor sale improvizate. Fapte de acest fel sînt nenumărate. Ele arată că popoarele, însușindu-și realizările artistice ale altor popoare, nu le copiază. Ele reconsideră, prelucrează aceste realizări corespunzător cu particularitățile artei lor naționale, cu gusturile și trebuințele lor estetice.
Experiența artei universale dovedește în mod convingător că fizionomia artelor naționale este determinată de condițiile istoric-concrete ale vieții fiecărui popor și de particularitățile naționale ale dezvoltării lui culturale și artistice.

ARTA SOVIETICĂ, SOCIALISTĂ ÎN CONȚINUT ȘI NAȚIONALĂ ÎN FORMĂ

Arta, ca și cultura spirituală în întregime, este determinată în dezvoltarea sa de baza economică și este orientată de clasa care reprezintă forța conducătoare a societății. La națiunile burgheze acest rol conducător aparține burgheziei. Alta este situația în socialism. În fruntea națiunilor socialiste se găsesc clasa muncitoare și partidul ei internaționalist. Națiunile socialiste cultivă ideologia prieteniei dintre popoare și organizează între ele o colaborare strînsă, prietenească în toate domeniile vieții, inclusiv în domeniul culturii artistice, dezvoltînd arta socialistă în conținut și națională în formă.

lată de ce înainte de victoria Revoluției Socialiste din Octombrie în țara noastră partidul bolșevic a respins lozinca culturii naționale ca fiind lozincă burgheză, iar după Revoluția din Octombrie a proclamat lozinca dezvoltării culturii naționale, a artei naționale a popoarelor U.R.S.S. pe baza puterii sovietice, ca lozincă proletară.

În perioada victoriei socialismului într-o singură țară sau într-o serie de țări, națiunile și culturile naționale înfloresc și capătă posibilitatea deplină de a se îmbogăți reciproc în vederea contopirii într-o singură cultură comună (și prin formă și prin conținut) în viitor, cînd comunismul va învinge în întreaga lume. Totodată, este important de remarcat faptul că, în condițiile socialismului, înflorirea artelor și culturilor naționale se desfășoară simultan cu apropierea lor, care se săvîrșește pe baza comunității de interese a națiunilor socialiste, pe baza unității lor moral-politice, consolidată prin legăturile de nezdruncinat ale internaționalismului proletar.

Cele mai bune particularități naționale ale culturii artistice se dezvoltă tocmai pe baza generalului care apropie, unește oamenii muncii, popoarele. Acest lucru este de la sine înțeles: însemnătatea operelor de artă ale fiecărui popor constă în reflectarea veridică și desăvîrșită din punct de vedere estetic a vieții lui — prin urmare, și a legăturii lui cu alte popoare — și nu în proslăvirea exclusivității naționale.

Generalul (internaționalul) și individualul (naționalul) în arta progresistă sînt contopite într-un singur tot. Această unitate dialectică nu poate să nu fie luată în considerație în critica literară, în studiul artelor și în lucrările de estetică. Nu au nimic comun cu realitatea afirmațiile că arta popoarelor din U.R.S.S. ar fi lipsită de particularități naționale, că apropierea dintre națiuni și dintre artele lor în socialism duce la minimalizarea specificului național, la înlăturarea specificului național al formei. Adepții acestor concepții presupun, se pare, că acest specific trebuie să opună în mod obligator o artă națională alteia, să le dezbine. Acest lucru este absolut greșit, deoarece forma națională a culturii națiunilor socialiste exprimă conținutul socialist. Oare faptul că ucraineanul folosește limba ucraineană, iar rusul — limba rusă, creînd opere beletristice, desparte aceste popoare? Desigur că nu. Specificul național al artei, care exprimă cerințele fundamentale ale maselor de oameni ai muncii, concepțiile, gîndurile și sentimentele lor, nu le desparte, ci le completează. În același timp ar fi o mare greșeală să nu se țină seama de particularitățile modului de trai și ale mediului geografic în care trăiesc diferitele popoare și care își pun, într-un fel sau altul, pecetea pe arta lor.

Internaționalismul socialist în artă nu diminuează cîtuși de puțin particularitățile calitative ale națiunilor și specificul culturii lor.

În opoziție cu societatea burgheză, unde clasele exploatatoare ale națiunii dominante caută să impună popoarelor subjugate „cultura" lor, îmbibată de naționalism și cosmopolitism, să dezbine popoarele și să semene între ele discordia și vrajba națională, contactul cultural al popoarelor și interacțiunea dintre arta lor în condițiile socialismului au loc în mod liber. Această colaborare a popoarelor egale în drepturi reprezintă izvorul cel mai însemnat al avîntului puternic al economiei, culturii și artei tuturor națiunilor și naționalităților U.R.S.S. ai cărui martori sîntem noi.

Din exemplul artei sovietice se vede clar ce reprezintă arta socialistă prin conținutul său, internațională prin conținutul său, națională în forma sa.

După cum se știe, ca moștenire de la Rusia țaristă, ne-au rămas mizeria, înapoierea economică și culturală a periferiilor naționale. Alături de popoarele care aveau bogate tradiții artistice și o pătură însemnată a intelectualității, existau popoare care nu aveau o scriere proprie, o literatură scrisă. Printre acestea îi putem cita pe kirghizi, mariiți, udmurți, majoritatea popoarelor din Siberia și din Nord, unele popoare din Asia Centrală, din Caucazul de nord (nogaii, cabardinii etc.), din Transcaucazia și Daghestan (curzii, lesghinii etc.). Ca rezultat al victoriei Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, popoarele, subjugate în trecut de țarism și de „proprii" lor exploatatori, au căpătat posibilitatea deplină de a-și lichida înapoierea economică și culturală și de a-și dezvolta școala, teatrul, literatura în limba maternă, de a ridica nivelul artei lor. Poporul kirghiz, de pildă, nu a avut înainte de Octombrie o scriere proprie — remarca la cel de-al II-lea Congres al scriitorilor K. Malikov — iar acum „păstorii de ieri ai Munților Tianșan citesc în limba maternă operele lui Pușkin, Gogol, Lermontov, Lev Tolstoi, Gorki, Griboedov, Cernîșevski, se reprezintă pe scena teatrului său național *Othello* de Shakespeare, *Fata fără zestre* de Ostrovski, *Egor Bulîciov* de Gorki, *Omul cu arma* de Pogodin. Absolut neștiutor de carte într-un trecut nu prea îndepărtat, poporul citește în limba maternă cartea cu povestiri a pro-

zatorilor chinezi, povestirile și nuvelele lui Go-Mo-jo, operele lui Jan Drda, cunoscut scriitor ceh.

Acest lucru se poate întîmpla numai în condițiile societății noastre sovietice, ale influenței binefăcătoare a marii culturi ruse, ale creșterii rapide a tinerei intelectualități artistice aparținînd națiunii socialiste kirghize".

Arta popoarelor U.R.S.S. chiar din primele zile ale Puterii sovietice a mers necontenit înainte. S-a dezvoltat arta socialistă unică prin sarcinile ei ideologice și de creație. Metoda realismului socialist nu reprezintă ceva exterior față de artă. Ea s-a format și s-a întărit în practica celor mai buni artiști din țara noastră care și-au legat strîns soarta de proletariatul revoluționar, de poporul revoluționar. Metoda realismului socialist și-a găsit pentru prima oară expresia vie și adîncă în creația vestitorului revoluției proletare — A. M. Gorki, care, din această cauză, este socotit pe drept cuvînt întemeietorul realismului socialist în literatura sovietică.

Totuși, ar fi greșit să considerăm că Gorki a „introdus" metoda realismului socialist în creația altor artiști. O idee mai naivă nici nu poate exista. Metoda realismului socialist nu este o „invenție" a unui singur artist, chiar dacă este genial cum a fost Gorki. Această metodă a apărut și s-a întărit în cursul dezvoltării istorice a artei înaintate, socialistă în conținut, din țara noastră, iar acum se dezvoltă pe baza experienței socialiste din țările de peste hotare. Această metodă s-a dezvoltat tot atît de natural cum crește un copac pe un teren bine afînat. Se înțelege că terenul pentru realismul socialist în arta țării noastre nu a fost pregătit numai de Gorki, deși eforturile lui nu pot fi subestimate. Alături de el, umăr la umăr, încă înainte de revoluție, curățau calea artei noi, socialiste, artiști de seamă ai cuvîntului, exponenți ai artei proletare aparținînd atît poporului rus cît și altor popoare. De aceea, este greșit să se vorbească despre arta realismului socialist — mai ales în epoca de după revoluție — limitîndu-ne la literatura și arta rusă. Arta sovietică nu este creată numai de artiștii poporului rus, ci și de artiștii poporului ucrainean, bielorus, moldovean și de asemenea de artiștii popoarelor din Asia centrală, din țările baltice, din Siberia, Orientul Îndepărtat, din Extremul Nord. Aceasta înseamnă că realismul socialist își trage acum rădăcinile din practica de creație a artei socialiste a tuturor popoarelor.

Influența viguroasei arte ruse asupra experienței artistice a altor popoare ale U.R.S.S. a fost întotdeauna și este și acum puternică și binefăcătoare. Scriitorul ucrainean O. Goncear spunea, la cel de-al II-lea Congres al scriitorilor, că proza beletristică rusă, profund veridică și umană, plină de poezie și de năzuința gorkiană spre viitor, ajută fiecăruia dintre scriitorii sovietici să stăpînească măiestria complexă a artistului. Trebuie să spunem că scriitorii tuturor popoarelor sovietice relevă în mod unanim însemnătatea uriașă pe care a avut-o și o are pentru ei literatura rusă și, îndeosebi, creația lui Gorki în proză și a lui Maiakovski în poezie.

Însă, urmînd tradițiile glorioase ale lui Gorki și Maiakovski, scriitorii sovietici nu apar ca niște „copiști". Ei sînt tovarășii de arme și continuatorii operei lui Gorki și Maiakovski. Ei sînt artiști originali care își însușesc experiența tuturor artiștilor de seamă în mod creator, corespunzător cu tradițiile naționale și cu particularitățile talentului lor, acționînd pe făgașul comun al artei realismului socialist. L. Leonov a spus în mod just în legătură cu aceasta că: „Noi toți, generația actuală de literați, am ieșit la lumină din mîneca gorkiană. Aceasta nu înseamnă că totul aparține școlii stilului lui Gorki. Chiar el îmi spunea că noi nu sîntem călugări care cîntăm rugăciuni la unison..." Și L. Leonov conchide: „Toate instrumentele, toate vocile sînt necesare în marea orchestră chemată să proslăvească și să povestească simfonic urmașilor despre furtuna purificatoare rusă, în care însuși Gorki a fost vestitor"[1].

Arta realismului socialist este un fenomen viu, în dezvoltare. El se îmbogățește în procesul perfecționării întregii noastre arte multinaționale. Apărută în creația artiștilor proletari încă în timpul țarismului, ea a căpătat condițiile necesare înfloririi ei în urma Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Din deceniul al patrulea, metoda realismului socialist a devenit metoda de creație a întregii arte sovietice în cele mai înalte manifestări ale ei. Și acest lucru nu este întîmplător. Realitatea socialistă care nu cunoaște clase exploatatoare afirmă metoda realismului socialist, unică pentru întreaga artă sovietică, dar care se manifestă în mod diferit în practica artistică a diferitelor arte naționale și în creația diferiților artiști. În urma victoriei socialismului toate grupele sociale ale societății sovietice sînt unite prin

[1] L. Leonov, *Articole din anii de război*, Editura Pravda, M., 1956, p. 164.

comunitatea de interese, pe baza căreia se dezvoltă factura psihică a naţiunilor, arta lor, întreaga ideologie şi cultură a U.R.S.S. Unitatea moral-politică a societăţii sovietice, pătrunsă de un profund internaţionalism socialist, slujeşte ca teren favorabil pentru creşterea cantitativă şi calitativă a artei socialiste sovietice cu o mare diversitate a formei naţionale.

Duşmanii socialismului au consumat munţi de hîrtie încercînd să demonstreze că orînduirea socialistă ar însemna nivelarea oamenilor, a psihologiei lor, a talentelor artistice. Este suficient să ne referim la viaţa popoarelor U.R.S.S. pentru a ne convinge că aceasta nu este decît o calomnie mîrşavă la adresa socialismului. Construirea socialismului în U.R.S.S. nu a dus la dispariţia naţiunilor, ci la renaşterea popoarelor în trecut oprimate de ţarism, nu la anularea originalităţii naţionale şi a individualităţilor creatoare în artă, ci, dimpotrivă, la înflorirea artei naţionale a popoarelor din Uniunea Sovietică, la diversitatea formei naţionale.

Cele mai bune trăsături ale facturii psihice, născute în condiţiile societăţii cu clase antagoniste prin activitatea de muncă şi luptă eroică a maselor pentru eliberarea lor socială şi naţională, se dezvăluie în deplină măsură numai în condiţiile orînduirii socialiste. Numai în socialism toate popoarele, inclusiv cele înapoiate în dezvoltarea lor economică şi culturală, capătă posibilitatea nelimitată ca, în condiţiile ajutorului frăţesc al altor popoare şi, în primul rînd, al poporului rus, să construiască o viaţă nouă, o cultură artistică naţională proprie, pe baza socialismului. Şi noi vedem cum apar cărţi despre populaţiile puţin numeroase, condamnate de ţarism la exterminare, opere ca: *Drumul spre fericire* de Tembot Karaşev, despre adîghini, *Văpaia* de D. Kimonko, despre udghini, *Alitet pleacă în munţi* de P. Semuşkin, despre popoarele Nordului, operele lui S. Beghimov, H. Sentov despre karacalpaci etc. În faţa noastră apar şi se dezvoltă impetuos literaturile unor populaţii mici ca ciuccii, darghinii, cumîcii. Relativ recent a apărut o culegere de opere beletristice *Creaţia popoarelor Nordului*; autorii sînt reprezentanţi a zece naţionalităţi, care au săvîrşit în condiţiile orînduirii sovietice un salt de la orînduirea gentilică la socialism: mansii, henţii, nenţii, nanaiezii, udeghenii, coriacii, ciuccii, evencii, evenii, iakuţii.

Marea însemnătate a orînduirii socialiste pentru înflorirea naţiunilor şi a culturii lor artistice constă şi în faptul că orînduirea socialistă descătuşează forţele creatoare, cele mai

bune trăsături ale facturii psihice a naţiunilor şi populaţiilor care s-au format în procesul vieţii lor istorice, ca şi în faptul că, o dată cu transformările economice, politice şi culturale, se schimbă esenţial şi chipul moral-politic al oamenilor muncii din U.R.S.S., factura psihică a naţiunilor şi populaţiilor care se eliberează de drojdia ce le-a rămas de la fosta orînduire bazată pe exploatare, dinainte de revoluţie. Iar acest lucru îşi găseşte, la rîndul său, reflectarea în artă.

Să ne referim din nou la chipul lui Vasilii Tiorkin, despre care am mai vorbit în capitolul precedent. Caracterul lui popular, de masă, dezvăluie minunat înfăţişarea moral-politică a poporului sovietic, factura psihică a naţiunii socialiste ruse. Vasilii Tiorkin este chipul omului sovietic rus, educat de partidul comunist şi total devotat acestuia. Cele mai bune calităţi care s-au făurit istoriceşte în sînul poporului rus, în lupta lui cu natura şi împotriva cotropitorilor străini şi a asupritorilor „din patrie", au fost moştenite şi preluate de omul sovietic. Dar trebuie să spunem că şi aceste trăsături apar acum într-un chip nou, deoarece omul s-a schimbat în multe privinţe; în multe privinţe s-a schimbat şi întreaga structură a gîndurilor, sentimentelor şi năzuinţelor lui, întreaga lui lume interioară. Caracterul naţional al poporului rus a crescut şi s-a dezvoltat o dată cu schimbările revoluţionare la care a participat. Şi în chipul lui Tiorkin apar limpede aceste noi trăsături. Ele îl fac să fie atît de atrăgător.

Vasilii Tiorkin înţelege limpede datoria sa patriotică internaţionalistă şi o îndeplineşte cu sfinţenie. În această calitate a lui se reflectă trăsăturile caracteristice ale oamenilor sovietici, trăsături care s-au dezvăluit cu putere în anii de grele încercări, în perioada Marelui Război pentru Apărarea Patriei împotriva cotropitorilor fascişti. Puterea operei lui A. Tvardovski constă tocmai în faptul că ea dezvăluie, prin chipul individual al lui Tiorkin, trăsăturile tipice ale poporului rus, factura psihică a naţiunii ruse, generată de condiţiile de viaţă ale societăţii sovietice.

Tiorkin este la fel ca milioane de oameni sovietici. El este modest („Nu-mi trebuie glorie"), iubitor de pace, dar totodată un erou pe care nu-l sperie nici un fel de greutăţi. El s-a obişnuit să le înlăture.

„Noi mai cunoaştem cîmpia,
Slabi, desculţi, mergeam mereu.
Unde mai e ea Rusia?
Greu mai ştiu hotarul, greu...

Mergem însă... Toți. Și eu.
Agitație, știi, strună
Eu făceam printre soldați.
Părăsind în lungi șiraguri
Cotropitele meleaguri,
Eu știam una și bună
— Fraților, nu vă lăsați!"

Pentru el nu există nimic mai scump decît patria socialistă care l-a educat. Pentru ea, el este gata de orice. Și aceasta nu este o frază goală, ci o normă de conduită: este suficient să ne amintim de eroismul cotidian al lui Tiorkin în timpul transbordării, în timpul bătăliei pentru un centru populat etc. Devotamentul față de popor, față de patria socialistă, tăria de spirit, istețimea și agerimea lui, neînfricarea și umorul inepuizabil, încrederea în forțele sale, inventivitatea, prezența de spirit și hărnicia sînt minunatele calități ale poporului întruchipate în eroul timpului nostru — Tiorkin.

Sau să ne amintim trilogia scriitorului ucrainean O. Goncear *Stegarii*. În fața noastră defilează caracterele oamenilor de diferite naționalități din Uniunea Sovietică: ucraineanul Haețki, rusul Brianski, tadjicul Samniev, bașkirul Baghirov. Ei au însă multe puncte comune și, în primul rînd, aceeași concepție socialistă despre lume. După cum spune glumețul Homa Haețki, ei toți „au trecut prin academia socialismului", pentru ei toți progresul patriei socialiste este cauza cea mai sfîntă, cea mai măreață. Viața socialistă și-a pus amprenta pe factura psihică a tuturor popoarelor din țara noastră. Și această factură psihică nouă, această nouă înfățișare moral-politică a tuturor naționalităților Uniunii Sovietice, unite prin legăturile indisolubile ale prieteniei, își găsește reflectarea în arta realismului socialist, exprimîndu-se în particularitățile ei naționale.

Arta sovietică nu reflectă numai viața, conștiința și psihologia nouă a oamenilor muncii de diferite naționalități din U.R.S.S. Ea participă activ și la formarea conștiinței lor socialiste, a psihologiei lor, dezvoltă gusturile estetice ale popoarelor multinaționalei Uniuni Sovietice.

La noi a devenit un fenomen cotidian zugrăvirea de către scriitori, pictori, muzicieni și artiști a vieții altor popoare din Uniunea Sovietică. Astfel, scriitorul armean M. Armen a scris nuvela *Iasva* despre viața unui colhoz din Ural în anii Războiului pentru Apărarea Patriei; N. Tihonov a creat un ciclu de poezii despre Gruzia sovietică — *Primăvară gruzină*, S. Cikovani *Cîntecul despre David Guramișvili* despre

prietenia de veacuri dintre poporul gruzin și ucrainean; I. Noneșvili a scris un ciclu de poezii *În Armenia* despre prietenia dintre gruzini și armeni, scriitorul buriat-mongol Hoța Namsaraev — romanul *În zorile dimineții* care povestește despre rădăcinile istorice ale prieteniei dintre poporul buriat-mongol și cel rus; poetul bașkir M. Sundiukle a dedicat minerilor Donbasului poemul *Gînduri despre Donbas*; scriitorul bielorus E. Samuilenok, în romanul *Viitorul*, a arătat viața și lupta poporului gruzin în perioada revoluției și a războiului civil; A. Fadeev a scris un roman despre udeghini etc. Toate acestea nu contribuie numai la perfecționarea artelor naționale, dar și la un schimb direct între cele mai bune trăsături ale facturii psihice între națiunile și populațiile din U.R.S.S., deoarece, cum a remarcat în mod just în 1927 A. M. Gorki, „cu cît își vor cunoaște mai bine psihicul, «sufletul», oamenii diferitelor neamuri, cu atît va fi mai unanim, mai rapid mersul lor către mărețul scop urmărit"[1].

Chipurile de oameni înaintați ale poporului sovietic multinațional, intrînd în conștiința maselor, devin un model de imitat pentru milioane de oameni, contribuie activ la formarea și la dezvoltarea noilor trăsături psihice ale oamenilor. Spiritul cu adevărat internaționalist al artei noastre nu se manifestă numai în faptul că ea este unică în aspirațiile sale socialiste, dar și în faptul că îi zugrăvește pe reprezentanții tuturor popoarelor U.R.S.S. în calitatea lor de constructori activi ai societății noi, dezvăluind gîndurile, psihicul și faptele lor, arătînd calea înainte, zugrăvind cele mai bune laturi ale chipului lor moral.

„Pentru noi — spunea la cel de-al II-lea Congres al scriitorilor I. Abașidze — minunatele opere ale scriitorilor sovietici ruși care au reflectat mintea limpede și voința neclintită a poporului rus, avîntul lui revoluționar, într-un cuvînt, tot ceea ce constituie caracterul național rus, vor fi întotdeauna modele de imitat".

Nu numai pentru titlul său merită să fie amintită povestirea lui Alexei Tolstoi *Caracterul rus*, în care este creat un asemenea chip măreț de om rus.

Putem numi mulți artiști ai diferitelor popoare din Uniunea Sovietică, care, zugrăvind lupta revoluționară pentru puterea sovietelor, procesul de industrializare a țării și de colectivizare a agriculturii, eroismul Războiului pentru

[1] M. Gorki, *Opere în 30 volume*, vol. 24, Goslitizdat, M., 1953, p. 423.

Apărarea Patriei și al construcției postbelice, arată formarea omului nou, a moralei noi, socialiste, a trăsăturilor naționale specifice psihologiei socialiste a popoarelor U.R.S.S.

Firește că artiștii zugrăvesc, în primul rînd, poporul lor, trecutul eroic al acestuia, viața lui actuală, sentimentele, gîndurile și obiceiurile lui. Ei nu se închid însă în găoacea lor națională. Pe măsura dezvoltării orînduirii socialiste, în sînul fiecărui popor din patria sovietică s-au dezvoltat și sentimentul mîndriei naționale și conștiința „familiei unite", a prieteniei de nezdruncinat dintre oamenii muncii.

De pildă, în poemul *Împărăția sondorilor*, S. Vurgun zugrăvește cu pricepere chipul spiritual de astăzi al poporului azerbaidjan, apropiat lui. El nu dezvăluie însă numai factura psihică actuală a poporului său, laturile lui tipice prin trăsăturile individuale ale chipului spiritual al bătrînului meșter sondor Usta Murad. Poetul arată de asemenea cum s-a format istoricește factura psihică a națiunii azerbaidjane, zugrăvește rolul conducător al clasei muncitoare revoluționare în acest proces. El amintește lupta eroică a proletariatului din Baku pentru Puterea sovietică, solidaritatea lui cu clasa muncitoare a Rusiei care avea un rol călăuzitor și conducător în mișcarea de eliberare, dificultățile și jertfele acestei lupte. El arată legăturile de prietenie care leagă clasa muncitoare din țara noastră cu proletariatul, cu oamenii muncii din întreaga lume.

Ideea internaționalismului proletar, a prieteniei dintre popoare este una dintre principalele idei ale artei sovietice. Ea răsună cu o putere excepțională chiar în operele care nu sînt consacrate direct acestei teme. De pildă, în romanul lui G. Slanov *Libertate* se povestește despre viața unui colhoz cazah. Aici vedem chipul lui Anton Kostromin și al lui Burov, prietenia frățească dintre cazahi, ruși și kirghizi. În romanul lui Berda Kerbabaev *Pasul hotărîtor*, unul dintre personajele centrale este muncitorul bolșevic rus, Cernîșev. Acest lucru nu este întîmplător. Prietenia popoarelor țării noastre este o realitate întîlnită la fiecare pas, și artistul care va ignora acest lucru, atunci cînd va zugrăvi viața societății sovietice, va păcătui inevitabil împotriva adevărului. Fapt este că ideologia noastră este ideologia solidarității frățești a oamenilor muncii din întreaga lume, a prieteniei dintre popoare. Arta sovietică, pătrunsă de această ideologie, exprimă interesele fundamentale ale maselor populare, cerințele arzătoare ale dezvoltării sociale.

Arta sovietică contribuie activ la cauza comunismului și prin faptul că participă la lupta pentru înlăturarea din conștiința oamenilor a rămășițelor ideologiei burgheze, a trăsăturilor vechi, dăunătoare, care s-au mai păstrat din trecut și care împiedică mersul înainte al societății noastre, și anume: prejudecățile religioase, atitudinea înapoiată față de femeie, birocratismul.

Analizînd arta multinațională sovietică vedem că lupta dintre vechi și nou, afirmarea noului în lupta împotriva vechiului constituie conflictul principal al multor opere scrise în perioada de după război. Semnificativ este faptul că, în acest conflict, victoria noului asupra vechiului se produce în mod diferit, în funcție de condițiile naționale, deoarece modul de trai al oamenilor, existența lor, obiceiurile lor sînt deosebite la diferite popoare. Și artistul nu poate să nu țină seama de acest lucru dacă vrea să creeze o operă de artă adevărată.

Specificul național este o trăsătură lăuntrică proprie artei sovietice. Elementul general, socialist, care înrudește, apropie toate popoarele U.R.S.S., se dezvăluie în arta sovietică prin caracterele naționale în condițiile tipice ale vieții lor, prin forma națională a artei și literaturii.

Forma națională în care se dezvoltă imprimă artei noastre o bogăție deosebită, un caracter concret și viu. În condițiile orînduirii sovietice, forma națională a artei și literaturii sovietice se îmbogățește, se schimbă oglindind din ce în ce mai bine, mai adînc, mai multilateral viața națiunilor socialiste, care colaborează activ în opera generală de construire a comunismului. Iar viața națiunilor socialiste, viața întregii societăți sovietice înaintează cu pași de uriaș; o dată cu ea se schimbă și tradiția națională în artă — atît în conținut cît și în formă.

Într-adevăr, în trecut, în literatura multor popoare din Rusia, realismul era legat aproape în întregime de tematica țărănească. La timpul său aceasta a constituit partea lor puternică. Totuși, cu timpul, ea s-a transformat într-o limitare; viața a cerut lărgirea orizonturilor ideologico-tematice, a ridicat probleme noi în fața artei și literaturii.

Încă în deceniul al treilea al secolului nostru A. M. Gorki arăta că literatura tuturor națiunilor și popoarelor U.R.S.S. își propune o sarcină foarte grea — de a crea prin metoda realismului o artă epică în care să se reflecte, cu toată vigoarea posibilă a cuvîntului, eroismul clasei muncitoare, constructorul noii societăți.

Acum putem numi destule opere de artă și literatură ale popoarelor din U.R.S.S., în care clasa muncitoare este înfățișată ca forță conducătoare a societății sovietice. Aceste opere joacă un imens rol ideologico-educativ. Să citățm, de pildă, operele create în perioada postbelică în literatura azerbaidjană: romanul lui M. Husein *Apșeron* și nuvela lui M. Suleimanov *Tainele adîncurilor,* multe opere în versuri ale lui S. Vurgun; în literatura cazahă: romanul lui G. Mustafin *Karaganda*; în literatura ucraineană, opera lui V. Sobko *Flacăra albă* etc. Ele nu au o valoare artistică egală, unele dintre ele au lipsuri esențiale. Dar este caracteristic că, pe zi ce trece, operele consacrate vieții clasei muncitoare devin tot mai numeroase și în ele se vădește tot mai limpede creșterea măiestriei artistice. Iată, de pildă, G. Mustafin. Încă înainte de război el a scris romanul despre Karaganda care se numea *Viață sau moarte.* Ce reprezenta acest roman? Chipurile de oameni constructori ai unui gigant industrial erau în acest roman abia schițate, iar construcția însăși slujea doar ca un cadru, un fundal, un mijloc de desfășurare a unui subiect captivant. În opera sa nouă însă, *Karaganda,* în centrul atenției nu se găsește caracterul exterior captivant, ci patosul muncii constructive, formarea clasei muncitoare cazahe. Acest lucru arată limpede creșterea măiestriei nu numai a unui singur scriitor talentat, ci și a întregii literaturi cazahe — socialistă în conținutul său și națională în forma sa.

A fost considerabil îmbogățită, dacă ne putem exprima astfel, și „tradiția sătească" în arta sovietică; și aici au apărut probleme noi, în trecut inexistente. Acest lucru se înțelege de la sine: în anii Puterii sovietice a crescut satul nou, colhoznic; în toate republicile s-a schimbat radical chipul spiritual al țărănimii, iar acest fapt nu a putut să nu-și găsească reflectarea în artă. Au apărut, de pildă, opere ca: romanul lui G. Mustafin *Milionarul* și al lui S. Mukanov *Sîr-Daria* în Kazahstan; piesa lui A. Kahhar *Siuzane de mătase* în Uzbekistan. În Letonia au apărut romanul lui A. Sacse *Spre culmi* și cel al lui V. Lațis *Spre țărmuri noi,* în Lituania poemul lui T. Tilvitis *Pe pămîntul lituanian,* în Ucraina piesele lui A. Korneiciuk *În stepele Ucrainei* și *Crîngul de călini*; în Kirghizia romanul lui T. Sîdîkbekov *Oamenii zilelor noastre* etc. Toate aceste opere sînt construite dintr-un material de viață diferit, oglindesc caractere și condiții deosebite în care acționează eroii, dar toate zugrăvesc orînduirea nouă, socialistă de la sate, psihologia socialistă a țărănimii care se afirmă în lupta împotriva rămășițelor trecutului. Eroii lor nu se aseamănă cu țăranii necăjiți din satul prerevoluționar.

Este adevărat că uneori putem vedea pe scenă colhoznice îmbrăcate ca acum un secol, cu toate atributele vechiului sat: de obicei, ele sînt numite „babele din Riazan". Dar acesta este un anacronism. Nici în regiunea Riazan, și nici în alte regiuni ale țării, nu mai găsim nimic asemănător, de multă vreme. Și bineînțeles că nu exponatele de muzeu, ci viața reală a satului colhoznic, întipărită în cele mai bune opere ale artiștilor noștri, determină linia principală a artei sovietice. Poporul nu acceptă nici pe cei „mascați de carnaval", nici poleiala, lăcuirea care se mai face simțită într-o serie de opere despre sat (este destul să amintim, ca exemplu, filmele *Cazacii din Cuban* și *O vară bogată*).

În fața artiștilor sovietici viața a pus multe sarcini noi, deoarece și clasa muncitoare, și țărănimea, și intelectualitatea au devenit cu totul altele, pentru că pe baza comunității de interese a apărut în țara noastră unitatea moral-politică de nezdruncinat a societății. Iar acest lucru cere la rîndul său și noi forme de zugrăvire a realității socialiste.

Tradiția națională, atît în domeniul conținutului cît și în domeniul formei, nu stă pe loc, ci se dezvoltă o dată cu viața. Mai mult decît atît, arta apare din viață și nu din tradiție. De aceea anumite motive și procedee de construire a imaginilor, ca și o serie de genuri care în trecut reprezentau tendințele vii ale creației artistice a popoarelor, s-au transformat acum în cătușe sau au dispărut complet deoarece își trăiseră traiul. În primul rînd este vorba de cele legate de prejudecăți, de ignoranța poporului — versetele bisericești, imprecațiile etc. Și în trecut ele nu exprimau rațiunea, ci prejudecățile poporului. Acum, cînd conștiința oamenilor muncii a crescut nemăsurat de mult, cînd socialismul a intrat în viața poporului, ar fi foarte ciudat dacă artiștii sovietici ar începe să le cultive. Dacă uneori întîlnim aceste elemente în arta noastră, aceasta se întîmplă, de obicei, în cazul în care este reprodus modul de viață vechi, sau în scopuri satirice. Din uzul oamenilor sovietici au dispărut definitiv cîntecele triste ale recruților, plînsul fetelor măritate cu sila cu omul care nu le e drag, deoarece aceste cîntece nu mai au nici o bază în viața sovietică. Imitarea servilă a trecutului, folosirea mecanică, necritică a vechilor elemente ale tradiției naționale nu pot duce la nimic bun.

Aceasta nu înseamnă desigur că orice formă tradițională

și elementele ei în arta socialistă trebuie înlăturate numai pentru că ele sînt vechi. Cîtuși de puțin! Oare noi renunțăm la structura de compoziție și de stil a romanului, a nuvelei, a cîntecului liric etc.? Desigur că nu renunțăm. Mai mult decît atît, cu toate schimbările conținutului și formei, în artă se păstrează întotdeauna ceva stabil și în conținut și, îndeosebi, în unele elemente ale formei. În arta aplicată se păstrează ornamentul, în muzică — melodiile preferate și chiar principiile de intonație ale melodiei[1] naționale, în literatura beletristică — motivele poveștilor, chipurile iubite ale eposului popular, structura de compoziție și de stil a genului etc.

Dar ce trebuie păstrat din trecut? De obicei, această problemă este ocolită în lucrările cu privire la artă. Această problemă nu este atît de complexă dacă nu e tratată dogmatic, ci în esența ei. Noi reținem din trecut tot ceea ce poate sluji la educația comunistă a oamenilor muncii, la dezvoltarea necesităților estetice și a gustului artistic, la reflectarea veridică, concret-istorică a adevărului vieții în artă, la sarcinile construirii comunismului. Un asemenea criteriu ne este dat de metoda realismului socialist, care presupune însușirea experienței artistice naționale ce corespunde intereselor vieții oamenilor muncii și este strîns legată în apariția și dezvoltarea sa de cerințele poporului și de creația lui.

De altfel ce înseamnă legătura strînsă dintre arta profesionistă și creația populară? Unii interpretează această legătură îngust, ca pe o folosire nemijlocită a folclorului, ca o respectare bucheristă a acestuia. Lucru greșit. Desigur că în arta profesioniștilor are loc uneori folosirea voită a citatelor din folclorul național pentru caracterizarea mediului și a chipurilor.

Se pare că important nu este dacă o anumită operă e legată sau nu direct de folclor, de arta de amatori, ci dacă este legată de viața poporului și de experiența lui artistică.

Incontestabil că folclorul, arta de amatori a poporului alimentează întotdeauna, într-un fel sau altul, literatura, arta profesionistă. Dar nu tot ceea ce este acumulat în folclor, în arta de amatori în decursul unei îndelungate dezvoltări, reprezintă un stimul pentru dezvoltarea artistică actuală. De pildă, bilinele sînt o moștenire prețioasă pentru noi. Totuși,

[1] Vezi despre melodia națională rusă în cartea lui L. Mazel, *Despre melodică*, Muzghiz, 1952.

în condițiile actuale tradiția epică în domeniul formei artistice nu mai reprezintă o tendință vie; tradiția națională actuală în poezia rusă este legată de ea numai în mod genetic. Același lucru l-am văzut și mai sus în legătură cu poveștile miraculoase rituale.

În cursul dezvoltării artei, tradiția națională se îmbogățește neîntrerupt. Și este un lucru de care trebuie să ținem seama. Cine nu știe, de pildă, că în trecut la o serie de popoare din Uniunea Sovietică se cînta pe o singură voce? În prezent, cîntecul pe mai multe voci a adus schimbări esențiale în experiența popoarelor în acest domeniu. Cine nu știe că creația artistică poetică, la o serie de popoare din U.R.S.S., a fost în decurs de multe secole orală, că ele nu au avut o literatură proprie scrisă și că acum aceste popoare posedă o literatură artistică bogată.

Opinia publică sovietică se ridică cu hotărîre împotriva iubitorilor „antichității perimate", care încearcă să cultive elementul primitiv, ocolind realizările culturii contemporane. În același timp, opinia publică sovietică luptă și împotriva atitudinii nihiliste față de tradițiile naționale, care sînt legate, într-un fel sau altul, de nihilismul național în problemele artei.

Nu este necesar să mai repetăm că atitudinea necritică față de cultura artistică din secolele trecute și nihilismul în problemele artei naționale nu au nimic comun cu concepția marxist-leninistă despre lume și cu politica partidului comunist în domeniul creației artistice.

„Socialismul — se arată în Raportul de activitate al C.C. al P.C.U.S. la Congresul al XX-lea — nu numai că nu desființează deosebirile și particularitățile naționale, ci, dimpotrivă, asigură dezvoltarea multilaterală și înflorirea economiei și culturii tuturor naționalităților și popoarelor. De aceea, este de datoria noastră să nu neglijăm aceste particularități și deosebiri, ci să ținem seama de ele în modul cel mai atent în întreaga noastră muncă practică de conducere a construcției economice și culturale"[1].

Cultura artistică socialistă se dezvoltă pe baza internaționalismului socialist și a patriotismului. În ea se îmbină organic tradițiile naționale înaintate și interesele vitale ale tuturor oamenilor muncii. Ea absoarbe tot ceea ce este mai bun în

[1] N. S. Hrușciov, *Raportul de activitate al C.C. al P.C.U.S. la Congresul al XX-lea al partidului*, E.S.P.L.P., București, 1956, p. 117.

creaţia popoarelor din trecut şi din prezent, educă în oameni sentimentul de mîndrie naţională şi respectul adînc faţă de tradiţiile glorioase şi faţă de realizările culturale ale tuturor popoarelor mari şi mici. În aceasta constă forţa artei realismului socialist, a cărei bază ideologică a fost, este şi va fi concepţia *marxist-leninistă* atotputernică despre lume, în aceasta rezidă izvorul influenţei ei uriaşe asupra minţii şi sentimentelor celor mai largi mase populare.

Cuprinsul

Din partea autorului 5

I — Locul şi rolul artei în viaţa socială 9

Cultura şi arta 10

Caracterul de suprastructură al artei 44

Locul artei printre celelalte fenomene sociale 74

II — Arta ca reflectare specifică a realităţii 109

Creaţia artistică, concepţia despre lume şi viaţa socială . . . 109

Conţinutul şi forma în artă 147

Unitatea dintre conţinut şi formă în opera de artă 170

III — Poporul şi arta 185

Izvorul puterii artei stă în legătura ei cu poporul 185

Despre caracterul popular al artei 201

Arta sovietică — o artă cu adevărat populară 211

Poporul — eroul principal al artei socialiste 229

IV — Despre particularităţile naţionale ale artei 262

Expresia facturii psihice a naţiunii în artă 263

Elementul naţional şi de clasă în arta societăţii împărţite în clase 275

Despre tradiţia naţională şi legăturile internaţionale în artă 293

Arta sovietică, socialistă în conţinut şi naţională în formă . . 313